



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Teatro como forma de representatividade de minorias:
o lesbianismo a partir da peça *Dykes on Ice*

Raquel Lopes do Carmo

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Sandra Saleiro, Investigadora Integrada,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2025



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Teatro como forma de representatividade de minorias:
o lesbianismo a partir da peça *Dykes on Ice*

Raquel Lopes do Carmo

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Sandra Saleiro, Investigadora Integrada,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2025

Para todas as mulheres lésbicas.

Agradecimento

Esta dissertação é a materialização de uma etapa desafiante e muito gratificante do meu percurso pessoal e académico. Embora tenha sido um caminho um pouco solitário e com algumas adversidades, não teria sido possível sem o apoio das pessoas extraordinárias que me rodeiam.

Em primeiro lugar, não posso deixar de agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Sandra Saleiro, por ter acreditado neste estudo e confiado nas minhas capacidades, desde o início. Obrigada pelo auxílio durante todo o processo, que me possibilitou enriquecer os meus conhecimentos, enquanto desenvolvia as minhas competências.

Gostaria de manifestar o meu sincero apreço a todos os participantes neste estudo – Bruno Soares Nogueira, Daniel Worm, Francisco Frazão, Joana Levi e Raquel Melgue –, pela disponibilidade e colaboração. Neste sentido, pretendo ainda agradecer, em particular, à atriz e criadora Sónia Baptista, por toda a ajuda e tempo despendido, para que a minha investigação fosse possível. Peças como o *Dykes on Ice* dão-me esperança, no meio de um futuro sombrio que se parece avizinhar.

Aos meus colegas do CAM – Centro de Arte Moderna Gulbenkian, por me ouvirem todos os dias a falar da minha dissertação, já não irei apressar mais os almoços para ter um tempinho para me focar!

Aos meus *besties* – aqueles que estiveram nesta luta ao mesmo tempo que eu, e aos restantes –, nada seria possível sem vocês. Obrigada por ouvirem todos os meus desesperos, bem como os devaneios e mostrarem que é possível conciliar tudo, com uma boa dose de gargalhadas. Não posso deixar de fazer um agradecimento especial à Inês, à Helena e à Esperança, por estarem lá para mim, diariamente, durante estes longos meses e por me motivarem, até na desmotivação conjunta. *Brincadeiras*, esta também é por vocês e por já sermos quase todos mestres, que venham mais cartadas!

À minha família, e em específico ao meu pai e à minha mãe, António e Sofia, obrigada por me apoiarem em todos os momentos e me permitirem alcançar tudo o que desejo. Sem vocês não teria tido a força para lutar por aquilo em que acredito.

À Sara, porque todas as minhas conquistas são também tuas, obrigada por acreditares em mim e contribuíres para que seja sempre a minha melhor versão. Obrigada pelas mil revisões e por não me deixares desistir, mesmo quando parecia impossível continuar. Tudo se torna mais bonito, quando estás ao meu lado.

E, por fim, mas não menos importante: esta dissertação é por todas as mulheres lésbicas que viram as suas vozes silenciadas, desde os primórdios da História. Agradeço por todas as personalidades femininas sáficas que, mesmo com os ataques contra a sua visibilidade, lutaram para que hoje eu possa escrever sobre elas, compreendendo ainda melhor a sua importância na história do teatro *queer*.

Resumo

O teatro tem uma longa história de conexão com a comunidade LGBTI+, mesmo que, durante séculos, tenha representado as pessoas *queer* apenas através de estereótipos que intensificavam o estigma para com elas. As mulheres lésbicas parecem ter sido das mais afetadas, uma vez que foram alvo de um processo de invisibilização e de um apagamento histórico significativo das suas vivências.

A presente dissertação tem como principal objetivo analisar as formas como o teatro pode ser uma ferramenta de representatividade desta minoria, através do estudo de caso da peça *Dykes on Ice*, da autoria de Sónia Baptista, apresentada em Lisboa em 2024. Para tal, começou por se explorar as identidades e a comunidade LGBTI+, o modo como a arte representa minorias, bem como a história do teatro *queer*, a relação com o teatro lésbico e a sua contextualização na realidade portuguesa.

A metodologia, de cariz qualitativo, passou pela realização de seis entrevistas semidiretivas à autora, criadora e encenadora da peça e a elementos da equipa de produção do caso em análise. Pretendeu-se mapear os passos necessários para a criação de um espetáculo deste género, através das perspetivas destes membros, sobretudo tendo em conta o panorama atual nacional e internacional. Em paralelo, também se analisaram as suas expectativas, no que toca à reação do público, face à realidade constatada. Complementarmente, realizou-se ainda uma análise do guião da obra teatral.

Concluiu-se que a peça *Dykes on Ice* serve como exemplo de que o teatro pode ser uma ferramenta para a representação de minorias, através das escolhas de atores e elementos da produção com os seus variados *backgrounds*, assim como a criação e compilação dos textos, componentes figurativas ou materiais escolhidos. A perceção da equipa de produção sobre a reação do público é que esta foi, na sua maioria, bastante positiva, mesmo que não existissem expectativas bem definidas à partida. Espera-se que os dados desta investigação possam contribuir para futuras análises de peças sáfico-lésbicas, já que se trata de uma área em desenvolvimento e ainda pouco explorada.

Palavras-chave: Artes, Representatividade, Teatro *queer*, LGBTI+, Mulheres lésbicas.

Abstract

Theatre has a long history of connection with the LGBTI+ community, even though, for centuries, it has represented queer people only through stereotypes that intensified the stigma against them. Lesbian women seem to have been among the most affected, as they were the target of a process of invisibilisation and a significant historical erasure of their experiences.

The main objective of this dissertation is to analyse the ways in which theatre can be a tool for representing this minority, through a case study of the play ‘Dykes on Ice’, by Sónia Baptista, presented in Lisbon in 2024. To this end, we explored the definition of LGBTI+ community identities, the way art represents minorities, as well as the history of queer theatre, its relationship with lesbian theatre, and its contextualisation in the Portuguese reality.

The qualitative methodology involved conducting six semi-structured interviews with the author, creator and director of the play and the members of the production team involved in the case study. The aim was to map out the steps necessary to create a theatre production of this kind, through the perspectives of these members, especially taking into account the current national and international landscape. At the same time, their expectations regarding the audience's reaction to the reality observed were also analysed. In addition, an analysis of the play's script was carried out.

It was concluded that the play ‘Dykes on Ice’ serves as an example that theatre can be a tool for the representation of minorities, through the choice of actors and of the production team members with their varied backgrounds, as well as the creation and compilation of texts, figurative components or chosen materials. The production team's perception of the audience's reaction is that it was, for the most part, quite positive, even though there were no clear expectations at the outset. It is hoped that the data from this research will contribute to future analyses of sapphic-lesbian plays, as this is a developing and still largely unexplored area.

Keywords: Arts, Representativity, Queer Theatre, LGBTI+, Lesbian Women.

Índice

Agradecimento	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Índice	ix
Lista de Tabelas	xi
Lista de Figuras	xiii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	3
Comunidade e identidades LGBTI+	3
1.1. Orientação sexual não normativa e homossexualidade feminina: o lesbianismo	5
1.2. Direitos LGBTI+.....	10
1.2.1. Contexto internacional	10
1.2.2. Contexto europeu.....	11
1.2.3. Contexto nacional	14
CAPÍTULO 2	19
A arte como forma de representar minorias	19
2.1. A arte como forma de representar a comunidade LGBTI+	20
2.2. Apoios europeus e governamentais à representatividade da comunidade LGBTI+.....	23
2.3. O teatro como forma de representar minorias.....	24
2.3.1. Definições de teatro	24
2.3.2. O teatro sobre minorias, ou teatro de causas	26
CAPÍTULO 3	29
A história do teatro <i>queer</i> /LGBTI+	29
3.1. O potencial do teatro <i>queer</i> na mudança de atitudes.....	32
3.2. O teatro lésbico-sáfico: considerações	33
3.3. Teatro <i>queer</i> e lésbico em Portugal.....	37
CAPÍTULO 4	43
Metodologia	43
CAPÍTULO 5	47
O estudo de caso <i>Dykes on Ice</i> : Perspetivas da produção	47
5.1. Contexto da peça.....	47
5.2. Percorso profissional e posicionamento face ao papel social da arte.....	53
5.3. Processo de criação da peça e intencionalidade.....	57

5.4. Receção: Expetativas e perceções sobre o público e cobertura pela comunicação social	63
5.5. Balanço da peça: Representatividade e visibilidade da minoria lésbica no atual panorama sociopolítico	65
CONCLUSÕES	69
Referências Bibliográficas	73
Anexos	81
Anexo A: Guião da entrevista à atriz e criadora, Sónia Baptista	81
Anexo B: Guião geral de entrevistas à restante equipa de produção.....	84
Anexo C: Consentimento informado enviado às pessoas entrevistadas	86
Anexo D: Esquema do design de luz da peça <i>Dykes on Ice</i> , realizado por Daniel Worm.....	88

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Caracterização das pessoas entrevistadas	45
---	----

Lista de Figuras

Figura 1 - Interpretação de áudio pornográfico, por Sónia Baptista e Joana Levi.....	50
Figura 2 - Sónia Baptista a simular patinagem no gelo.....	51
Figura 3 - Momento de “workshop” sobre “merkins”, por Joana Levi.....	52
Figura 4 - Momento final da peça com o insuflável de velcros, com Sónia Baptista, Joana Levi e Bruno Soares Nogueira	53
Figura 5 - Sónia Baptista, Bruno Soares Nogueira e Joana Levi em cena	59

INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura, no ISCTE, a presente investigação pretende analisar a relação que os espetáculos teatrais podem ter com a representatividade de minorias sexuais, mais particularmente com as mulheres lésbicas, através de um estudo de caso, o da peça *Dykes on Ice*.

Antes de mais, parece relevante explicitar o modo como este tema surgiu, já que foi a base para o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada. Em primeiro lugar, a possibilidade de explorar este assunto deveu-se a um grande interesse e fascínio pelo mundo do teatro, assim como pela representação LGBTI+ nas artes. A partir desse interesse, foi possível compreender que existe uma lacuna nos estudos *queer* em Portugal, na medida em que são bastante reduzidos, em termos gerais do teatro, sendo mesmo inexistentes, no que toca à realidade lésbica – o que transmite ainda mais o apagamento histórico destas pessoas. Com efeito, acredito que esta reflexão tem uma grande pertinência académica e social, pois constitui uma tentativa de colmatar a insuficiência de produções teóricas na área, partindo do que existe sobretudo internacionalmente, dada a escassez bibliográfica a nível nacional.

Em paralelo, é importante sublinhar, neste ponto, que a temática escolhida tem em consideração o Objetivo de Desenvolvimento Sustentável número 10 – reduzir as desigualdades, uma vez que, como é refletido no website dos ODS Portugal, até 2030, pretende-se:

Capacitar e promover a inclusão social, económica e política de todos, independentemente de idade, sexo, deficiência, raça, etnia, origem, religião ou condição económica ou outra. Garanta a igualdade de oportunidades. Reduzir as desigualdades de resultado, eliminando leis, políticas e práticas discriminatórias.¹

Acredito que se possa incluir, neste 10º objetivo, a diminuição das desigualdades decorrentes da discriminação por orientação sexual, que poderá, eventualmente, ser auxiliada pela arte, onde se inserem as peças teatrais. É também, neste sentido, que se apresenta a pergunta de partida desta investigação: de que forma é que o teatro pode ser uma ferramenta de representatividade da minoria lésbica?

De modo a responder a esta questão, foi necessário delinear os objetivos que se queriam atingir com este estudo. De modo geral, procurou-se compreender como é que o teatro podia, de facto, ser um meio de representar minorias – em particular a das mulheres lésbicas –, dando-lhes voz e uma maior visibilidade. Para tal, partiu-se do estudo de caso da peça *Dykes on Ice*, de Sónia Baptista, que esteve em cena no Teatro do Bairro Alto (TBA), em Lisboa, em 2024.

A análise é sustentada na perspetiva da produção da obra teatral, na medida em que, embora pudesse ser muito interessante, este não poderia ser um estudo de públicos. Não tendo acesso a dados específicos da audiência do espetáculo, torna-se impossível estudar diretamente o impacto que teve nas pessoas que a ele assistiram.

¹ODS Portugal. (s.d.). *Objetivo 10: Reduzir as desigualdades*. Consultado a 22 de setembro de 2025, em <https://ods.pt/objectivos/10-reduzir-as-desigualdades/>

Consequentemente, no que concerne aos objetivos mais específicos, podemos dividi-los em dois. Por um lado, pretendia perceber todos os passos necessários para criar um espetáculo deste género de raiz – desde as motivações; passando pelas ideias e mensagens principais que se queriam transmitir; a escrita, desenvolvimento e escolha de textos e referências histórias e culturais a incluir; o processo de escolha de elementos da produção; até ao *design* da iluminação, ou à criação de cenários e figurinos. Isto, tendo sempre em conta as principais estratégias, preocupações e dificuldades nessas escolhas e processos, bem como a perceção individual do balanço final da obra teatral. Por outro, procurou-se identificar quais eram as expectativas da equipa de produção, no que toca à reação do público, comparativamente ao *feedback* que receberam ou aos efeitos que percecionaram.

Em consonância com esses objetivos, optou-se por uma metodologia qualitativa, com recurso a entrevistas semidiretivas à equipa de produção da peça. Complementarmente analisou-se o guião da mesma, disponibilizado por Sónia Baptista.

A dissertação está organizada em cinco capítulos. Inicia com os capítulos do estado da arte, em que o Capítulo 1 aborda a comunidade LGBTI+ e as suas variantes identitárias; no Capítulo 2 é discutida a arte como forma de representar minorias; e, por fim, o Capítulo 3 é focado no teatro *queer*. Segue-se o capítulo metodológico – Capítulo 4 –, onde se dá conta do método e técnicas utilizados. O Capítulo 5 corresponde à parte empírica deste estudo, onde se procede à apresentação e discussão das informações recolhidas via entrevistas, complementada pelo guião da peça. A dissertação termina com as principais conclusões do estudo realizado.

CAPÍTULO 1

Comunidade e identidades LGBTI+

Para compreender as identidades sexuais e de género, agregadas na sigla LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Intersexo e outras identidades sexuais e de género não normativas) é preciso ter em conta vários aspetos.

Em primeiro lugar, o sexo é normalmente ligado a aspetos biológicos e é atribuído à nascença, de acordo com os órgãos genitais. Ainda assim, embora a atribuição recaia apenas no masculino e feminino, é preciso ter em consideração que existem pessoas intersexo, que não têm características sexuais que se enquadrem nas binárias tipificadas para os corpos². Já o género – seja feminino ou masculino – liga-se a ele, de tal forma que sexo e género acabam por ser confundidos. No entanto, o género, conhecido igualmente por “sexo cultural ou social” (Gato, 2022, p. 11), vai além disso, uma vez que pode ser considerado uma construção social, baseada em papéis que se espera que cada pessoa desempenhe. Tal facto faz com que qualquer uma que fuja da norma esperada sofra repercussões, como é o caso de ser discriminado, ou até excluído socialmente (ibid.). É de mencionar, porém, que o género é variável no espaço e no tempo, dependendo das culturas – ainda que sempre com definições bastante rígidas.

Este conceito conecta-se com outros dois. Por um lado, a expressão de género refere-se ao modo como cada indivíduo exprime a sua identidade de género através da forma como se apresenta – isto é, a roupa ou maquilhagem que usa, por exemplo –, ou como se apresenta e deseja ser tratado – utilizando pronomes específicos (APA, 2015; OPP, 2020 in Gato, 2022, p. 11). Por outro lado, a identidade de género está relacionada com o “autorreconhecimento pessoal e profundo” (ibid.) de cada pessoa, não tendo obrigatoriamente de estar alinhado com o sexo atribuído à nascença. Nos casos em que são congruentes, as pessoas são consideradas cisgénero (cis). Pelo contrário, todas as identidades e expressões de género que não coincidem com o sexo de nascença, podem ser incluídas no termo trans (AMPLOS, s.d.), usado mais amplamente. Existem, dentro deste conceito, pessoas não binárias – que não se enquadram dentro do binarismo feminino e masculino, construído pela nossa sociedade –, ou, por exemplo, género fluído – quando a sua identidade e expressão é variável (ibid.).

Todo este contexto é relevante para compreender o espectro de formas de identidade humana que se encontram dentro da sigla LGBTI+, até chegar à componente da orientação sexual – o foco principal deste estudo. Esta inclui não só a atração sexual, mas também a emocional de um indivíduo em relação a outros, bem como os comportamentos e afiliações daí resultantes (Gato, 2022, pp. 11-12). As pessoas heterossexuais são aquelas que se sentem atraídas por outras do sexo/género oposto. As outras, consideradas normalmente as “minorias sexuais”, são as pessoas lésbicas, gays, bissexuais e assexuais (ibid., p. 12).

²AMPLOS. (s.d.). Consultado a 14 de junho de 2025, em <https://www.amplos.pt/recursos/glossario>

A orientação sexual, tratando-se da atração, está interligada ainda com o conceito de identidade sexual, ou seja, todo o processo até à autoidentificação de cada indivíduo (Gato, 2022, p. 12). Assim, lésbicas são mulheres atraídas por outras mulheres, enquanto gays são homens atraídos por outros homens. Além destas, existem ainda pessoas bissexuais – e pansexuais, dentro desse termo – que se sentem atraídas por mais do que um género (ibid.). Já as pessoas assexuais – que podem ter características diferentes dentro da sua assexualidade, em termos sexuais e românticos –, não sentem atração por nenhum sexo ou género.

É preciso ainda considerar o termo *queer*, que é um inclusivo e aglutinador para designar todas as pessoas que não se enquadram nas orientações sexuais e/ou identidades e expressões de género dominantes na sociedade (AMPLOS, s.d.). Embora tenha sido usado como algo pejorativo no passado para referir pessoas homossexuais (Chauncey, 1995 in Murraças, 2024, p. 32), hoje é um conceito utilizado no meio académico relacionado com a “variedade de identidades, práticas sexuais e de género que se desviam das ideias heterossexuais, ou que demonstram a sua ambiguidade” (Murraças, 2024, p. 32)

Assim, pessoas *queer* são todas aquelas que se encontram dentro da sigla LGBTI+ – pessoas lésbicas, gays, bissexuais, trans e intersexo e com outras orientações sexuais e identidades de género não normativas. Note-se que em alguns locais e estudos se menciona a sigla LGBT, LGBTIQA+ ou LGBTQIA+, incluindo as pessoas *queer* e assexuais. Contudo, nesta investigação irei basear-me na sigla LGBTI+ – à semelhança do estudo de Saleiro et al. (2022) –, uma vez que no sinal + estão incluídas as letras Q, A e outras, de modo a albergar o maior número de minorias sexuais e de género possível.

Para discorrer sobre género e sexualidade, é necessário referir, impreterivelmente, Judith Butler e o seu livro *Gender Trouble* (1999). A autora explora como a identidade de género só existe através da sua expressão e performatividade (Butler, 1999, p. 33). Da mesma forma, partindo de Witting, Butler explora como as mulheres lésbicas parecem surgir como um terceiro género, no sentido em que, ao performarem a sua sexualidade, vão contra as normas sexuais existentes da heterossexualidade compulsória (ibid., p. 26).

É de salientar que a identidade de género e orientação sexual são tidas como algo que se vai desenvolvendo de forma progressiva, em várias fases (Gato, 2022, p. 13) e não algo estático. Além do mais, estas características identitárias podem cruzar-se, frequentemente, com outros aspetos da identidade – como raça, etnia, qualificações escolares, profissão, possibilidades socioeconómicas, que, consoante a sua combinação, pode levar a uma discriminação interseccional (ibid., p. 44). Isto significa que não só um indivíduo pode ser discriminado por fazer parte de várias minorias, como outro pode ter posições de privilégio e opressão, em simultâneo (ibid. p. 13).

A discriminação significa, portanto, “a manifestação comportamental do preconceito” (Gato, 2022, p. 18), ou seja, a existência de comportamentos, normalmente negativos, de um grupo de pessoas para com outras. Para compreender a forma como as pessoas da comunidade LGBTI+ podem sofrer destes tipos de violência é imprescindível perceber a evolução histórica do conceito de homofobia e da

invisibilidade ligada a estes grupos. Nos anos 1970 este termo tornou-se popular por se tratar de um medo não explicado racionalmente que os indivíduos heterossexuais tinham para com os indivíduos homossexuais, em conjunto com o desprezo que esses podiam sentir consigo próprios – homofobia internalizada. No entanto, a utilização desse conceito começou a ser criticada, na medida em que as reações para com pessoas gays ou lésbicas não se centravam no medo, mas numa hostilidade, ou – como foi considerado mais tarde – numa perceção muito rígida dos papéis de género estereotipados que emanavam das normas culturais e sociais (ibid., pp. 15-16).

Com o desenvolvimento dos estudos, e menções de conceitos como o estigma sexual, chegou-se ao termo “LGBTI-fobia” abrangendo a discriminação e preconceito para com todos os indivíduos da comunidade, podendo, ainda assim, utilizar-se termos mais específicos como lesbofobia – quando os alvos de preconceito são mulheres lésbicas, como explicitarei mais adiante.

Neste sentido, as pessoas LGBTI+ têm de enfrentar situações de stress, bem como de discriminação estrutural, ao verem as suas oportunidades e recursos para o bem-estar limitados (Hatzenbuehler et al., 2011, p. 452 in Gato, 2022, p. 19). Em alguns casos mais graves, podem ser inclusivamente vítimas de crimes de ódio – “atos criminosos motivados pelo ódio e intolerância em relação a grupos específicos de pessoas” (Ramalho & Santos de Menezes, 2022, p. 166). No que toca aos crimes homofóbicos ou transfóbicos, os indivíduos “são seleccionados especificamente por causa da sua ligação, afiliação, apoio ou pertença, real ou percebida, a um grupo LGBTI+” (ILGA Portugal, 2023, p. 44). A lesbofobia está ainda presente na nossa sociedade, respeitando ao:

medo, à antipatia, à aversão ou ao ódio irracional às lésbicas ligado, por exemplo, a “estereótipos sobre o comportamento, o tipo de vestuário adotado, características de personalidade ou pela adoção de um estilo de vida mais reconhecido ao género masculino”, a “comentários pejorativos”, a “realização de questões indesejadas e intrusivas sobre a sexualidade” ou, em casos extremos, a “agressões sexuais, incluindo a ‘violação corretiva’” (APAV, 2018, p. 30 in Ramalho & Santos de Menezes, 2022).

1.1. Orientação sexual não normativa e homossexualidade feminina: o lesbianismo

Esta pesquisa recai na homossexualidade feminina, que também pode ser definida como lesbianismo. É importante ter em conta o contexto por detrás da palavra “lésbica” e toda a evolução da sua história – que pode ser considerada uma área de estudo (Laurie, 2009). Antes de mais, é de mencionar o caso da poetisa Safo de Lesbos (630 a.C - 580 a.C) (Larangeira, 2023, p. 27), que é considerada a primeira a ter escrito sobre o amor entre duas mulheres (ibid.). Embora existam muitas suposições modernas sobre a sua vida, a realidade é que o seu nome inspirou os conceitos similares de “sáfica” e “lésbica” – devido à denominação da ilha de Lesbos, onde viveu, na Grécia Antiga (Mark, 2021).

A sua poesia lírica, com conotações íntimas e profundas, evidenciava um interesse romântico por mulheres, o que acabou por torná-la num ícone da história da homossexualidade feminina. Ademais, esta personalidade comprova as investidas do apagamento da história lésbica (Grillo, 2019 in Larangeira, 2023, p. 27), na medida em que a “sua obra foi posteriormente destruída, queimada, esquecida na história oficial, apagada dos livros escolares, prova de que o amor entre mulheres deve ser negado pelo silêncio” (SWAIN, 2000, p. 30 in Larangeira, 2023, p. 27).

Embora se sugira que Safo possa ter sido lésbica, especialistas não aconselham a leitura da sua obra como autobiográfica, o que leva a compreender que a sexualidade de Safo é, ainda hoje, um tema controverso (Mendelsohn, 2015).

É relevante perceber esta história, no sentido em que “Looking for lesbians in history probably began as far back as there were lesbians in history, or women” (Laurie, 2009, p. 341). Aliás, como Adrienne Rich afirmou, mesmo antes de existirem movimentos feministas, já existiam lésbicas (Clarke, 2020, p. 128). Estas mulheres foram, por exemplo na Idade Média, muitas vezes, perseguidas pela Inquisição (Larangeira, 2023, p. 28) – como veremos na análise desta investigação –, torturadas, e consideradas bruxas (Clarke, 2020, p. 128). Já na arte e na literatura, além destas pessoas serem definidas como bizarras, transformando-as numa personificação de toda a maldade feminina (ibid.), grande parte dos registos da sua existência foram extraviados (Larangeira, 2023, p. 28).

Enquanto o termo “lésbica” continua a ser o mais usado para definir as relações entre mulheres – mesmo que pudessem ser utilizadas outras expressões, como safismo ou *women-loving-women* (wlw) (Vicinus, 2012, p. 567) –, existem várias perspetivas incongruentes na sua história, uma vez que esta é considerada confusa e bastante fragmentada.

Estudos têm mostrado que, entre o século XVII e XVIII, o lesbianismo não era algo propriamente invisível, nem silencioso, porém também não era tolerado (Donaghue in Laurie, 2009, p. 351). Ainda assim, as suposições de que não havia uma linguagem erótica de paixão entre duas mulheres acabaram por ser desmanteladas. Já no século XIX, sexólogos criaram efetivamente o estereótipo “the lesbian” (ibid.), sendo que já se tinham encontrado documentos prévios com descrições da sua existência. Na mesma altura, pessoas homossexuais eram consideradas também seres “desviantes” (Vicinus, 2012, p. 279).

Desta forma, é impossível negar a história, por muito que tenham existido tentativas de apagamento das relações entre mulheres. Um outro exemplo é o da poetisa norte-americana Emily Dickinson. A sua sobrinha, Martha Dickinson Bianchi, editou as cartas que esta teria enviado a Sue Gilbert, sua cunhada e amante, retirando excertos que ilustravam o desejo sexual e romântico entre as duas (Laurie, 2009, pp. 352-353).

Além da ideia de que as lésbicas foram ignoradas na história, o lesbianismo pode não ter sido inscrito explicitamente nas suas vidas (Hamer 1996, p. 1 in ibid., p. 254), na medida em que o termo em si podia não existir, enquanto a sexualidade feminina era, no seu todo, menosprezada.

Todos estes fatores articulam-se, de uma forma ou de outra, com o termo “lésbica” e os limites dessa definição. Vários exemplos de personalidades mostram como as linhas entre o lesbianismo e os homens trans estavam historicamente esbatidas (Vicinus, 2012, p. 581), sobretudo porque eram conceitos ainda não explorados. Assim, não conseguindo ter a certeza se alguém do passado seria, aos olhos de hoje, uma mulher lésbica, ou um homem em corpo de mulher, é importante dar atenção aos contextos específicos (Laurie, 2009, pp. 350-351). Os historiadores têm, então, duas formas distintas de analisar esses casos: por um lado, podem olhá-los com uma lente do presente; por outro, tentar compreender, com uma visão do passado, como é que as instituições de poder o instrumentalizavam nestes indivíduos (Vicinus, 2012, p. 577).

Todavia, verifica-se que raramente se consegue saber o que as mulheres faziam umas com outras e que o termo “lésbica” pode incluir uma grande variedade de pessoas – “teenage crushes, romantic friendships, (...), theatrical crossdressing, passing women, bulldykes and prostitutes,”. Autoras, como Clarke (2020), acreditam que lésbicas não são todas as mulheres que têm relações com outras, mas apenas aquelas que se consideram como tal: “Lesbianism is a recognition, an awakening, a reawakening of our passion for each [woman] other [woman] and for some [woman]” (p. 128).

No que concerne às formas principais para compreender o contexto histórico e social do lesbianismo, estas passam pelos documentos públicos. Contudo, como o seu acesso pode ser dificultado, a possibilidade de história oral e os detalhes da vida quotidiana são os maiores registos da “Lesbian History” – desde as pessoas com quem viviam, às amizades, passando pelas roupas que vestiam ou pelos livros que liam (Laurie, 2009, p. 355). É de salientar que a maioria dos arquivos interessantes neste sentido, como diários, são relativos não só a mulheres brancas, como de classes privilegiadas (ibid., p. 356). No entanto, mesmo as que não deixavam registos, estando condenadas ao secretismo e ao ódio próprio (Clarke, 2020, p. 130), comunicavam-se com códigos, nos seus romances escondidos: “In the closet, romance between women developed its own ceremonies, coded words and costumes, pinky rings and pearls, lavender and violets.” (Cook 1992, pp. 13–14 in Laurie, 2009, p. 356)

Ben Hagai (2023) ilustra como, nos anos 1970, existia um “political lesbianism”, em que, para as feministas lésbicas radicais, escolher ser lésbica era visto como uma forma de resistência. Indo contra a ideia, baseada no modelo médico, de que ser homossexual era uma patologia, ainda que se considerassem bissexuais ou com uma sexualidade fluída, estas intitulavam-se como lésbicas, contrariando o patriarcado (p. 2). Décadas depois, nos anos 1990 e 2000, a narrativa “born this way” surgiu e o desejo sexual passou a pensar-se como inato e imutável (Ben Hagai, 2023, p. 2).

Percebendo que as lésbicas existem desde sempre, pode considerar-se que estas se encontram também em todos os locais (Clarke, 2020, p. 133) e que têm diferentes formas de ser, de se comportarem e de viverem as suas relações homoafetivas (ibid., p. 129). Compreendendo estes factos, é crucial explicar quem são as lésbicas, o que pode levar à redefinição de certos conceitos. Afinal, o caminho do lesbianismo começou com a ideia de que as mulheres podem existir fora do conceito da realidade heterossexual e que não se cingem às relações com homens (Laurie, 2009, p. 350).

Terry Castle, por exemplo, propõe ter em conta o sentido do dicionário: estas são mulheres “whose primary emotional and erotic allegiance” (Castle 1993, p. 15 in Laurie, 2009, p. 351) está ligada a outras mulheres. No entanto, Clarke (2020) vai mais adiante, afirmando que ser lésbica é sinónimo de resistência – ainda que de forma bastante distinta da resistência pensada pelas feministas radicais dos anos 1970. Para ela, as relações heterossexuais assemelham-se ao colonialismo, na medida em que o homem se acha no direito de colonizar e dominar o corpo da mulher. Ora, se uma mulher é lésbica, apesar de ser controlada pela supremacia masculina, consegue descolonizar, em certa parte, o seu corpo (p. 128): “For a woman to be a lesbian in a male-supremacist, capitalist, misogynist, racist, homophobic, imperialist culture (...) is an act of resistance” (p. 128)

Pode considerar-se que tal acontece porque o homem deixa de estar no centro da sua vida. Não obstante, as relações heterossexuais continuam a ser mostradas como aquelas que são as naturais, uma vez que esse é o modo mais fácil de as mulheres permanecerem subjugadas nessas relações (Clarke, 2020, p. 130). Neste sentido, é fácil compreender que as lutas das mulheres lésbicas e das feministas – embora nem sempre tenham estado ligadas – se juntam: porque querem libertar todos os indivíduos das amarras do patriarcado e das prescrições antiquadas de género (ibid., p. 129 e p. 134).

As lésbicas politicamente ativas têm um papel fulcral de agentes de mudança social (Vicinus, 2012, p. 577), ao resistirem às tentativas de as manterem sem poder e invisíveis, por todas aquelas que não o podem fazer (Clarke, 2020, p. 134). Assim, esta luta, além de lésbico-feminista, tem de ser antirracista e anticlassicista. Clarke, com uma perspetiva interseccional focada na realidade das mulheres lésbicas negras – que sofrem um duplo preconceito (ibid. p. 130-131) –, exemplifica como o racismo está conectado com o sexismo e que, mesmo que as experiências das mulheres não sejam todas iguais, são sempre oprimidas pelo patriarcado (ibid., p. 135).

Depois de compreender, a fundo, o contexto histórico e as diferentes formas de lesbianismo, ao longo do tempo, passarei a abordar as mudanças na identidade lésbica no século XXI.

A maior visibilidade lésbica e proteção legal para casais do mesmo sexo, bem como o apoio público têm levado, paulatinamente, a uma mudança no lesbianismo, sobretudo no que ao estigma diz respeito.

No que toca ao processo de *coming out* – isto é, de alguém se assumir, ou de sair do armário, de forma mais lata – as novas gerações têm descoberto as suas identidades cada vez mais cedo (Ben Hagai, 2023, p. 1). Além disso, o espaço temporal entre descobrir, assumir a sua identidade e vivê-la tem também vindo a encurtar-se. Contudo, as mulheres lésbicas, em específico, ao contrário dos homens gays, têm uma maior tendência a ter experienciado uma suposta atração pelo género oposto, sobretudo na adolescência (ibid., p. 2) – relacionada com a ideia de heterossexualidade compulsória, já referenciada anteriormente. Tal facto faz com que tenham um paradigma de maior fluidez na sua sexualidade, de acordo com o tempo e a experiência pessoal. No entanto, há diferença entre as *butch lesbians* – que normalmente só têm relações com mulheres – e as *femme lesbians* – com maior probabilidade de terem estabelecido relações com homens também. Sublinhe-se que a história destes conceitos remonta ao século passado e, hoje, acredita-se que as *butches* não se tentam passar por

homens, mas que contrariam as expectativas de feminilidade, através da expressão da masculinidade; enquanto as *femmes* vão além de serem lésbicas femininas, subvertendo o que o patriarcado espera das mulheres femininas, redefinindo e incorporando a feminilidade fora do binarismo (Liesch, 2024.).

Ora, embora este *coming out* seja benéfico para o bem-estar psicológico destas pessoas, nem sempre acontece dessa forma, sobretudo na adolescência. Nessa faixa etária existem desafios maiores, nomeadamente ligados à dependência dos pais e à possibilidade da rejeição, por parte da família, que pode levar à depressão e ansiedade; ou por não terem tão facilmente acesso a recursos da comunidade. As raparigas lésbicas, nesse contexto, são mais prováveis de usarem drogas e álcool, assim como de fazerem sexo desprotegido (Ben Hagai, 2023, p. 1).

Como já foi perceptível até aqui, o significado da identidade lésbica tem vindo a alterar-se. Atualmente, existe uma relação não linear entre a atração, comportamento e identidade, ou seja, a identidade não é necessariamente simples nem direta na história do *coming out* de cada pessoa. Por exemplo, na adolescência uma mulher lésbica pode achar que gosta de homens, comportando-se em conformidade (Ben Hagai, 2023, p. 1), como foi supramencionado.

Ao contrário do que se considerava certo noutras décadas, a identidade e o desejo sexual já não se veem como uma escolha, nem como algo imutável, mas sim como fluído. Existem muitas mulheres lésbicas que focam o seu desejo na pessoa por quem estão atraídas, como sendo uma mulher, mas que pode ter a sua identidade de género alterável. Este facto deve-se sobretudo à alteração na compreensão da identidade de género, ligada à contestação do binarismo homem-mulher. Isto porque, até aos anos 1990, quando emergiram os estudos trans, via-se a expressão de género apenas como forma de expressar o desejo sexual (Susan Stryker in Vicinus, 2012, p. 573) –, o que veio a ser problematizado. Apesar de sempre terem existido identidades não conformes às regras em vigor (por exemplo, *butches*) na comunidade lésbica, atualmente existem outras, nomeadamente a não binária (Ben Hagai, 2023, p. 2). Como tal, há pessoas que se afastam da terminologia “lésbica” – passando a identificar-se como “*queer*” ou “*pansexual*” –, quando se relacionavam com pessoas não binárias. Dentro destas últimas, pode existir uma afeição ao lesbianismo, por terem experienciado a sua identidade como mulheres lésbicas durante a maioria da sua vida. Mas o que significa ser lésbica hoje?

O lesbianismo é uma “*gender expansive identity*” (Ben Hagai, 2023, p. 3), ou seja, é algo amplo que pode incluir pessoas que, em determinado momento, se identificaram como *wlw* (*women loving women*), indo além das categorias consideradas tradicionais. Embora se possa ver esta definição atual como progressista, a realidade é que tem levado a alguma controvérsia.

Em paralelo, se o sentido de comunidade é visto como necessário para o bem-estar físico e psicológico das mulheres lésbicas – ajudando a lidar com a homofobia internalizada, com a rejeição e discriminação –, ele também pode ser uma fonte de stress, sobretudo se não for totalmente inclusivo. Também a gentrificação de pontos de referência gay e a diversidade de identidades lésbicas, supramencionada, pode levar não só a uma certa alienação, como a uma divisão profunda da comunidade. Desta forma, por um lado, lésbicas cis mais velhas podem acabar por ser contra a inclusão

de pessoas que não se consideram mulheres na comunidade; enquanto, por outro lado, as mais novas podem percecionar o género como uma parte relevante, associando possivelmente essa exclusão a transfobia (Ben Hagai, 2023).

Assim, com perspectivas opostas, há um grande refúgio nas comunidades online, bem como dada uma importância acrescida às redes de amizades lésbicas e à *chosen family*. Com efeito, um marco do desenvolvimento da identidade homossexual feminina – mesmo que não inclua atração ou factual envolvimento físico – passa, muitas vezes, pelas amizades apaixonadas, que estruturam os laços na vida adulta, tornando-se até a família escolhida – que pode também contar com ex-parceiros (Ben Hagai, 2023).

1.2. Direitos LGBTI+

1.2.1. Contexto internacional

Tanto a orientação sexual como a identidade de género estão sob a alçada da proteção dos direitos humanos, tal como estabelecido pelos *Princípios de Yogyakarta* (International Commission of Jurists, 2007).

A nível internacional é de destacar a Organização das Nações Unidas (ONU) que, em 2015, juntamente com algumas agências de direitos humanos – como, por exemplo, a UNICEF e a World Health Organization – lançou o artigo “Ending violence and discrimination against lesbian, gay, bisexual, transgender and intersex people”. Nele é abordada a forma como é necessário proteger os indivíduos da violência e rejeitar quaisquer leis discriminatórias: “All people have an equal right to live free from violence, persecution, discrimination and stigma. International human rights law establishes legal obligations on States to ensure that every person, without distinction, can enjoy these rights.” (ONU, 2015). Este documento foi bastante relevante, no sentido em que, à data, ainda existiam 76 países a criminalizarem relações homossexuais consentidas entre pessoas adultas – sendo que, em 2023, 63 países membros da ONU criminalizavam, pela lei, atos sexuais homossexuais, podendo incluir pena de morte (ILGA, 2023). Estas leis, bem como outras semelhantes, não só impedem que estes indivíduos vivam em liberdade, como também aumentam o estigma e discriminação.

A organização tem vastos dados documentados da violência física, sexual e psicológica de que esta comunidade tem sido alvo, com principal destaque para as mulheres, sendo elas lésbicas bissexuais ou trans, que se encontram em risco particularmente nas suas famílias e comunidades (ILGA, 2023), tornando-se mais vulneráveis – o que expõe ainda mais a violência interseccional de que são alvo.

Já a 28 de julho de 2020, o Secretário-Geral das Nações Unidas divulgou as informações de um relatório de um especialista independente, sob o nome “Protection against violence and discrimination based on sexual orientation and gender identity”. Discorre-se sobre o facto da vulnerabilidade das pessoas LGBTI+ ter sido agravada pela pandemia COVID-19 (United Nations, 2020, p. 2), sobretudo no que toca à pobreza, acesso a saúde e à possibilidade de ficarem em situação de sem-abrigo (ibid., p.

4). Desta forma, a ONU apelou a que os governos não utilizassem certas medidas relacionadas com a pandemia apenas para investigar ou hostilizar pessoas relacionadas com a comunidade (ibid., p. 19).

Em paralelo, foi encorajado que os Estados criassem ligações mais estreitas com as organizações LGBTI+ locais, de modo a garantirem a segurança das pessoas *queer*, enquanto elaboram estratégias conjuntas para coligir dados sobre a realidade que essas vivem (United Nations, 2020, p. 25). Mais tarde, a UN Secretariat criou uma estratégia de proteção das pessoas LGBTI+ contra a violência e discriminação³.

A existência do Dia Internacional contra a Homofobia, Bifobia e Transfobia (IDAHOT), a 17 de maio, também é um marco anual bastante significativo. A propósito da celebração do ano de 2024, a ONU revelou que as leis e políticas públicas que protegem estas minorias têm vindo a crescer e que “desde 2019, 11 países legalizaram o casamento igualitário. Desde 2017, 13 países removeram leis que criminalizavam a sexualidade LGBTQIA+” (Nações Unidas, 2024). O Secretário-geral da Nações Unidas sublinha, ainda assim, que está a existir um retrocesso, através de novas leis que apenas estimulam a intolerância e o ódio (ibid.) – facto que será analisado em seguida.

1.2.2. Contexto europeu

A Europa foi das primeiras regiões do mundo a produzir legislação e políticas a favor da comunidade LGBTI+.

O Conselho da Europa (CoE), considerada a “principal organização de defesa de direitos humanos no continente” (Conselho da Europa, 2014), trabalha em prol da liberdade e proteção de várias minorias, onde se incluem as pessoas *queer*. No ano de 2010, surgiu a “Recomendação CM/Rec(2010)5 do Comité de Ministros aos Estados-membros” (Saleiro, 2022, p. 52), onde foram apresentadas várias medidas de combate à discriminação em razão da Orientação sexual, Identidade e Expressão de género e Características sexuais (OEIC), que continuam a ser bastante relevantes neste contexto, tendo em conta que a CoE monitoriza a forma como cada estado-membro atua sobre estas questões (ibid.). Note-se que, no nosso país, a ILGA Portugal tem sido a responsável por essa avaliação (ibid.).

No entanto, tal facto não fez com que existisse uma evolução linear dos direitos destes indivíduos nas fronteiras geográficas europeias – sobretudo se forem consideradas as mudanças, menos favoráveis, dos últimos anos.

Antes de mais, é importante mencionar que a União Europeia (UE), durante bastante tempo, foi a única instituição internacional a ter proteções jurídicas e legais a favor desta minoria (Ayoub, 2013). Neste sentido, o Artigo 21.º da Carta dos Direitos Fundamentais da UE proíbe qualquer tipo de discriminação que tenha por base, entre outras situações, a orientação sexual (União Europeia, 2016a); assim como no Artigo 19.º do Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia (versão consolidada) é sublinhado que a UE pode tomar as medidas necessárias para combater a discriminação das situações

³United Nations. (s.d.). Consultado a 20 de junho de 2025, em <https://www.un.org/en/lgbtiq-people>

supramencionadas, tendo tal facto sido aprovado também pelo Parlamento Europeu (União Europeia, 2016b).

Há mais de 20 anos, desde o ano de 2000, sob a Diretiva 2000/78/EC, a discriminação com base na orientação sexual, no local de trabalho, é expressamente proibida (União Europeia, 2000). Mais tarde, em 2008, a Comissão Europeia criou uma proposta para uma diretiva que estenderia essa proteção contra a discriminação para outros setores da vida em sociedade (ibid.). E, em 2015, apresentou a *List of Actions to Advance LGBTI Equality*⁴. Atualmente, existe também o Intergrupo do Parlamento Europeu para os direitos LGBTI+ (Ayoub, 2012).

Paralelamente, entre outros documentos, foi criada a *Estratégia da União Europeia para a Igualdade de Género*, em que, para os anos de 2020-2025, se estabeleceu o objetivo de que se queria uma Europa igualitária, em que:

tanto os homens e as mulheres, como as raparigas e os rapazes, em toda a sua diversidade, sejam livres de seguir o caminho que escolherem na vida, tenham as mesmas oportunidades para prosperar e possam participar na sociedade europeia e liderá-la em igualdade de circunstâncias.⁵

É sublinhado, também, que se pretende combater os estereótipos de género, já que fomentam frequentemente outros preconceitos, como é o caso de, entre outros, o da “orientação sexual, o que pode reforçar os impactos negativos dos estereótipos.” (Comissão Europeia, 2020a, p. 6). Assim, pode afirmar-se que a procura por uma Europa justa e igualitária entre homens e mulheres interliga-se com a luta LGBTI+.

No que toca a estratégias específicas para a comunidade *queer*, a Comissão Europeia implementou, em 2020, a *Estratégia para a igualdade de tratamento das pessoas LGBTIQ 2020-2025* (Comissão Europeia, 2020b) – tendo realizado relatórios sobre a sua implementação, entretanto –, com os objetivos principais de combater a discriminação, garantir a segurança, enquanto se lidera um movimento pela igualdade, de modo a construir-se uma sociedade inclusiva (ibid., p. 3). É de salientar que o estudo da Agência dos Direitos Fundamentais da União Europeia - FRA (2023), apontou um crescimento da aceitação destas pessoas, por toda a UE. No entanto, enquanto a comunidade *queer* se tornou mais aberta sobre as várias identidades que alberga, acabou por sofrer também com um aumento significativo de assédio e ódio a ela direcionados (ibid).

Ora, terminando de abordar alguns dos documentos e pactos existentes a nível europeu, é necessário sublinhar que, no que concerne à legislação relativa às famílias, a UE não tem o poder de criar políticas específicas, na medida em que essas são ditadas por cada país individualmente, não existindo uma lei

⁴European Commission. Consultado a 30 de maio de 2025, em https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/civil-justice/family-law/property-international-couples-marriages-and-registered-partnerships_en

⁵Comissão Europeia. Consultado a 30 de maio de 2025, em https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/gender-equality/gender-equality-strategy_pt

européia. Ainda assim, o casamento, enquanto instituição, é legal em todos os países desta união política e económica, mas em apenas 13 é permitido para pessoas do mesmo sexo e género⁶.

Apesar de não ser obrigatório que os membros da UE permitam o casamento de pessoas homossexuais, estes podem sentir uma certa pressão, no sentido de atribuírem mais direitos a esta minoria – as chamadas oportunidades políticas verticais (Ayoub, 2012). No seu artigo, com base nos casos da Alemanha e da Polónia, Ayoub (2012) aborda a forma como a europeização – isto é, o processo que faz com que existam determinadas ideias e políticas comuns aos países da Europa (p. 283) – influencia as estratégias e o ativismo LGBTI+ e, consequentemente, os direitos da comunidade. Contudo, é necessário considerar que existem exceções que serão abordadas adiante.

Certos atores europeus (desde as próprias instituições, até aos ativistas transnacionais) tentam promover uma norma internacional – neste caso, relativa às pessoas *queer* –, passando-a para os discursos comuns de cada país da UE (Ayoub, 2012, p. 284). Isto deve-se também às interações entre países vizinhos (como a Polónia e a Alemanha) e às ligações interpessoais criadas. Já os espaços sociais (ibid., p. 290), servindo como estruturas de mobilização, têm um impacto muito significativo no ativismo, uma vez que são locais onde as pessoas da comunidade podem expressar-se livremente, conhecer experiências comuns e tornarem-se visíveis. Em paralelo, os recursos organizacionais (ibid.), nomeadamente a presença de organizações LGBTI+, como é o caso da ILGA, ajudam a difundir as mensagens e promovem a inclusão na sociedade.

Tudo isto contribui para a visibilidade da causa, mas as instituições europeias são das estruturas que mais lhe dão legitimidade (Ayoub, 2012, p. 300). Ainda assim, a UE, por ter estados-membros em lados totalmente distintos do espectro de inclusão (ibid., p. 281) e por ser um espaço ativo de luta pelos direitos LGBTI+, acaba por ser vista, por vezes, como impositora e autoritária (ibid.), por quem não cumpre os direitos humanos.

O caso do artigo de Brick (2023) pode ser um exemplo da tentativa de descridibilização da luta pelos direitos da comunidade LGBTI+, por parte de certos investigadores, com perspetivas enviesadas. Brick afirma que as organizações não governamentais (ONG) ajudam a reforçar certos estigmas, relativamente aos países da Europa de Leste, ao caracterizarem-nos como violadores das normas europeias (p. 4). Este acredita, então, que a UE utiliza as pessoas *queer* para vilanizar estes estados, dando a entender que têm culturas nacionais homofóbicas e patriarcais (Brick, 2023, p. 16). Na realidade, os dados desmentem esta teoria, indicando apenas que esses são os Estados com menores níveis de tolerância (ILGA-Europe, 2024).

Segundo o Rainbow Map, da ILGA-Europe (2024), que classifica, de 0 a 100%, países europeus, de acordo com categorias específicas, no que toca às políticas e legislações ligadas à comunidade *queer*, tem-se verificado, nos últimos anos, um retrocesso. Este retrocesso, faz parte de uma “reação global

⁶European Commission. Consultado a 30 de maio de 2025, em https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/civil-justice/family-law/property-international-couples-marriages-and-registered-partnerships_en

coordenada com o objetivo de eliminar os direitos das pessoas LGBTI, cinicamente enquadrada como defesa da tradição ou da estabilidade pública" (Hugendubel, Diretora de Advocacia da ILGA-Europa in Pereira, 2025).

Com a desinformação e a extrema-direita a crescerem na UE e a tentarem enfraquecer as ONG que apoiam este tipo de causas, as leis nacionais tornaram-se repressivas, em países como a Hungria, que desceu bastante neste *ranking*, sobretudo depois da proibição da Marcha do Orgulho. Inclusive, foram aprovadas alterações à constituição do Estado que proíbem efetivamente este tipo de marchas, depois de já só reconhecerem o género feminino e masculino, ou proibirem o visionamento de vídeos relacionados com a comunidade por menores (PÚBLICO, 2025).

Estes retrocessos – com o pretexto da proteção dos valores tradicionais, noutros países, como Itália ou Grécia – também afetam os direitos das famílias homoafetivas, que se deparam com o reconhecimento da sua parentalidade negado ou a interdição do acesso a certas tecnologias de reprodução medicamente assistida (Tohá, Macías & Pappier, 2025).

1.2.3. Contexto nacional

Depois de perceber o contexto mundial e europeu dos direitos LGBTI+, compreendendo o papel ativo que organizações internacionais e o Estado podem ter neste âmbito, é imprescindível analisar os documentos orientadores e legislações pensados para esta comunidade em Portugal.

O nosso país, com características ainda bastante marcadas pela cultura católica e com uma democracia bastante jovem, “continua a lutar para estar à altura dos padrões de desenvolvimento social e económico dos seus congéneres mais ricos da União Europeia.” (Gato, 2022, p. 19). E, em 2022 poderia afirmar-se que, “Portugal ocupa, atualmente, um lugar cimeiro quando se avalia a proteção dos direitos LGBTI+” (Saleiro, 2022, p. 54), embora tenha vindo, mais recentemente, a abrandar o ritmo.

Legislação portuguesa sobre a comunidade LGBTI+ e políticas públicas

É necessário, portanto, entender cronologicamente as alterações jurídicas e sociais que se foram fazendo sentir ao longo das décadas, começando pelas políticas de género, que influenciam, sem dúvida, as restantes. Após o 25 de Abril, mais particularmente em 1976, foi aprovada a Constituição da República Portuguesa, onde é consagrada a igualdade entre homens e mulheres – passo histórico no nosso país e que certamente viria a impactar os avanços seguintes.

Note-se que, no século XIX, a homossexualidade entre pessoas adultas era punida, por exemplo através de “internamento em manicómio criminal, casa de trabalho ou colónia agrícola, liberdade vigiada, caução de boa conduta e interdição do exercício de profissão”⁷.

⁷Já Marchavas (s.d.). *Cronologia Movimento LGBTQIA+ (Portugal)* - Já Marchavas. Consultado a 13 de junho de 2025, em <https://jamarchavas.pt/cronologia-movimento-lgbtqia-portugal/>

Enquanto se foram criando algumas associações, grupos e revistas sobre a comunidade, a descriminalização da homossexualidade em Portugal deu-se em 1982 (Saleiro, 2022, p. 54). Já a 17 de maio de 1990, houve a retirada da homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID), pela Organização Mundial de Saúde (OMS).

É de sublinhar que estes fenómenos levaram a que começassem a existir, cada vez mais, manifestações a favor dos direitos da comunidade LGBTI+, até que em 2001 as uniões de facto foram: aplicáveis a “casais do mesmo sexo ou de sexo diferente” com a introdução da Lei n.º 7/2001, de 11 de maio e, em 2010, foi consagrada a igualdade no casamento com a entrada em vigor da lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo (Lei n.º 9/2010, de 31 de maio) (Saleiro, 2022, p. 54).

Portugal tornou-se, assim, o oitavo país a permitir este matrimónio. Posteriormente, em 2016, a adoção e coadoção tornou-se possível para pessoas do mesmo sexo (Lei n.º 2/2016, de 29 de fevereiro), – ano em que casais de lésbicas passaram a ter acesso “a técnicas de procriação medicamente assistidas” (Saleiro, 2022, p. 54).

Assim, a igualdade parecia estar a chegar à sociedade portuguesa. No entanto, foi apenas em 2023 que foi aprovada a lei que criminaliza as terapias de conversão sexual e de género (Durães, 2023). Nesta prática usavam-se “métodos que infligem sofrimento físico e psíquico e que são destinadas a reprimir a identidade de género ou orientação sexual de uma pessoa.” (ibid.)

Por fim, ao nível das políticas públicas, é de salientar o papel da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género (CIG) que, de acordo com a sua missão, é o organismo nacional responsável pela defesa do princípio da igualdade de género, presente na Constituição da República Portuguesa⁸. A CIG, “coordena a Estratégia Nacional para a Igualdade e Não Discriminação 2018-2030 «Portugal + Igual», que integra o Plano de Ação de Combate à Discriminação em razão da Orientação sexual, Identidade e Expressão de género e Características sexuais (OEIC)” (ibid.). Tem várias funções, entre elas a avaliação das necessidades das pessoas LGBTI+, financiando projetos, bem como apoiando iniciativas específicas e representando Portugal a nível internacional.

ONG portuguesas que defendem os direitos LGBTI+

Para refletir sobre os direitos das pessoas da comunidade LGBTI+, é crucial que o Estado estabeleça relações de proximidade com associações da sociedade civil, existentes no panorama nacional, nomeadamente com a ILGA – a associação mais antiga de defesa de Direitos Humanos de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, trans e intersexo, em Portugal. Esta existe desde 1995, tendo organizado o primeiro Arraial Pride, em Lisboa, que se tem vindo a repetir anualmente, integrando a programação das festas da cidade, enquanto “o maior evento comunitário e associativo LGBTI+ em Portugal e desde

⁸CIG - Comissão Para a Cidadania E a Igualdade de Género (s.d.). Consultado a 14 de junho de 2025, em <https://www.cig.gov.pt/area-lgbti/enquadramento/>

1997 que traz visibilidade à população (...), num momento político de celebração de orgulho na igualdade que decorre na principal praça da cidade” (ILGA Portugal, 2024)⁹.

É de referir ainda que, passados três anos, em 2000, deu-se a primeira Marcha do Orgulho. Estes dois acontecimentos começaram a ser organizados todos os anos em junho, expandindo-se depois para outras zonas do país (Saleiro & Ramalho, 2022, p. 236).

É de sublinhar também a rede *ex aequo* – uma rede de suporte e ativismo para jovens da comunidade e apoiantes que tenham idades entre os 16 e os 30 anos¹⁰. Esta associação criou um Observatório de Educação, em que vítimas de discriminação podem deixar os seus testemunhos anonimamente e que, de dois em dois anos, são transmitidos ao Ministério da Educação.

Em paralelo, e no âmbito específico deste estudo, um grupo de mulheres lésbicas fundou o Clube Safo, no ano de 1996, em Aveiro, face à necessidade crescente de criar um espaço dedicado à sua comunidade. Em setembro de 1996 foi criado um meio de comunicação – o boletim *Zona Livre* – e a 15 de fevereiro de 2002, em Santarém, a associação foi finalmente legalizada¹¹. Este acontecimento é particularmente importante, na medida em que esta é a única associação ativista focada na defesa dos direitos das mulheres lésbicas em Portugal, organizando diversas atividades, “como acampamentos de verão, encontros e passagens de ano” (ibid.), de modo a criar comunidade e sentido de pertença.

Discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais

Pese embora os avanços verificados a nível legislativo, os mesmos não se têm feito sentir proporcionalmente nas vidas das pessoas LGBTI+ (Saleiro, 2022 [2021]).

A discriminação continua a existir, ao longo da vida, nas mais variadas áreas do quotidiano destas pessoas – desde a escola, passando pelo emprego, pelos serviços de saúde e religião. Segundo dados do inquérito da FRA, em 2020, “40% dos/as participantes LGBTI+ portugueses/as sentiram-se discriminados/as em razão das suas características sexuais, orientação sexual ou identidade de género em pelo menos uma área da sua vida no ano anterior” (Gato, 2022, p. 19).

Também um estudo qualitativo realizado a partir de cinco famílias de mães lésbicas demonstrou que os/as avós tiveram dificuldade em aceitar que as mães não biológicas dos seus netos e netas também teriam relações maternas com os/as mesmos/as (Gato, 2022, p. 40), o que evidencia as reações negativas, no que concerne à realidade da homossexualidade feminina e adoção em Portugal.

Segundo testemunhos da responsável pelo Clube Safo, auscultada no âmbito do Estudo Nacional sobre a Discriminação das Pessoas LGBTI+ (Saleiro, 2022), embora tenha existido um crescimento de centros comunitários e de convívio, nos últimos anos, muito devido às associações supramencionadas, continuam a não existir espaços nem atividades específicas para lésbicas no país (ibid., p. 82).

⁹ILGA Portugal. Consultado a 20 de junho de 2025, em <https://ilga-portugal.pt/eventos/alp24/>

¹⁰*rede ex aequo – associação de jovens lgbti e apoiantes*. (s.d.). Consultado a 13 de junho de 2025, em <https://rea.pt/apresentacao>

¹¹*Clube Safo* (s.d.). Consultado a 13 de junho de 2025, de <https://clubesafo.pt/quem-somos/>

Relativamente à saúde sexual e reprodutiva, as mulheres lésbicas e bissexuais parecem ser mais discriminadas do que os homens gays e bi, uma vez que se continua a fazer sentir os pressupostos da heterossexualidade. Isto leva, muitas vezes, à não menção da orientação sexual e inibição de cuidados de saúde necessários (Saleiro et al., 2022, p. 90).

A falta de conhecimento face a estas realidades contribui para que muitas mulheres lésbicas sejam discriminadas em casa – sobretudo se forem mais velhas, ou se tiverem tido um *come out* tardio –, ou em lares – onde têm de negar a sua sexualidade (Saleiro, 2022, 93).

Além destes casos de preconceito, solidão e invisibilidade, a lei portuguesa continua a ter bastantes limitações, sobretudo no que toca a crimes mais agravados – nomeadamente os de ódio, mencionados acima, já que não os classifica como crimes independentes. Ainda assim, a lei portuguesa reconhece alguns tipos de motivações subjacentes a estas práticas, “incluindo o preconceito resultante da orientação sexual ou identidade de género da vítima” (ILGA Portugal, 2023, p. 45). Desta forma, de acordo com o Código Penal Português, existem agravamentos penais se forem comprovados esses motivos. No entanto, as motivações das práticas de crimes não serem registadas, ou os sistemas não permitirem denúncias anónimas, dificultam a criação de mais políticas públicas neste âmbito. Deste modo, a maior parte das situações de discriminação motivadas pela orientação sexual em Portugal não são, sequer, denunciadas (ibid., p. 6).

Assim, importa ter acesso aos dados disponíveis, como é o caso do Relatório Anual da ILGA (2023), realizado em Portugal entre 2020 e 2022, que mostra que existiram um total de 469 denúncias de ataques contra pessoas da comunidade LGBTI+. Sendo que “Todas as situações se referem a ocorrências resultantes de preconceito, discriminação e violência em função da orientação sexual, identidade de género, expressão de género ou características sexuais, reais ou presumidas, das vítimas.” (ILGA Portugal, 2023, p. 13)

Estes valores ilustram a importância de mudanças que respondam às necessidades da comunidade. Têm de existir serviços de saúde (física e mental) adequados, na medida em que uma das razões para a subida do número de jovens que se magoam propositalmente deve-se à orientação sexual (Sagnier & Morell in Saleiro, 2022, p. 135). Em adição, deve existir uma educação que seja *queer-friendly*, de modo que se compreenda a diversidade humana existente (ibid., p. 136); bem como apoios à habitação e autonomização, nomeadamente no que toca à necessidade de emprego, pois, para muitas pessoas, a residência com a família deixa de ser uma opção após o *come out*.

No fundo, há uma grande urgência pela representatividade, em todos os meios possíveis – incluindo na comunicação social e nos novos media –, das pessoas da comunidade LGBTI+. Os avanços significativos necessitam de ser acompanhados de uma normalização, nas suas demais vertentes, já que, muita da população *queer* tende a ter medo de revelar a sua identidade (Saleiro, 2022, p.157). A maior visibilidade e sensibilização para a diversidade, apresentada com naturalidade e transparência – nomeadamente nos meios culturais e artísticos – contribuirá para a igualdade e não discriminação destas pessoas.

CAPÍTULO 2

A arte como forma de representar minorias

Várias inquietações têm-se feito sentir em estudos, no que concerne ao papel da criação artística no combate às desigualdades (Soeiro, 2021, p. 81). Será que a arte – desde o cinema, as obras em museus, passando pela música, o cinema ou pelo teatro – pode ter impacto na forma como diferentes minorias são representadas e chegam à população geral?

É necessário, em primeiro lugar, centrá-la no contexto temporal e espacial e das relações sociais em que surge (Soeiro, 2021, p. 82). A partir desse ponto, Soeiro questiona a forma como as práticas artísticas podem interferir na exclusão social, ou seja, “até que ponto a arte pode ser inclusiva num mundo que não o é” (ibid.).

Para compreender a possibilidade de a arte representar minorias, o primeiro passo é definir o conceito de representatividade. A palavra representação tem variados significados, desde o latim, passando por Foucault e pela ideia de que a pessoa reproduz signos que existem antes dela (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2130). Ainda assim, quanto à cultura, “a representação se refere aos símbolos que se constroem pelos discursos e formam identidades pessoais e coletivas de um indivíduo ou grupo, que interferem na regulação e normatividade de uma sociedade” (ibid., p. 2131).

O conceito de representar tem que ver, portanto, com a ideia de se estar na pele do outro, de tal modo que a representatividade é o reconhecimento de características semelhantes a nós noutra pessoa (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2131).

A representatividade, nessa perspetiva, pode ser compreendida como um conceito estético que se situa no âmbito da imaginação e da observação (Sánchez, 2017). Nesse entendimento, eu me imagino, represento-me mentalmente, e minhas principais características nessa representação são encontradas, coincidentemente, em um outro indivíduo. Esse indivíduo se torna, dessa maneira, representativo da minha pessoa (Dess, 2022, p. 7).

Segundo Sturken & Cartwright (2001), a representatividade pode definir-se ainda como a utilização de sistemas de representação, como imagens – através dos media visuais – ou da linguagem, de forma a criar-se significado do mundo material.

No fundo, a representatividade parece ajudar na construção da personalidade individual, como também na construção de uma identidade de grupo – como é o caso das minorias (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2130). Ademais, esta está relacionada com a reivindicação dos corpos subalternizados, para que “tenham a possibilidade de contar suas próprias histórias, reescrever suas próprias narrativas, representar os personagens que trazem características representativas de suas coletividades” (Dess, 2022, p. 16).

Um caso de representatividade de minorias que tem sido, nos últimos anos, alvo de foco em diferentes meios é o das pessoas migrantes, em particular refugiadas. Asri (2019) explora a forma como

os museus e exposições tendem a ter um papel social crítico, podendo dar espaço para a visibilidade de grupos marginalizados (p. 15). No entanto, é necessário ter em conta que a criação de exposições implica, invariavelmente, um processo de exclusão, na medida em que as experiências retratadas de minorias, muitas vezes, não são narradas na primeira pessoa (Asri, 2019, p. 15). Assim, por estas serem vistas como beneficiárias passivas (ibid., p. 46), é crucial que exista uma mudança e que a representação de minorias – não só étnicas, mas em toda a sua diversidade e conflito – passe para uma autorrepresentação, de modo que se promovam práticas equitativas e de justiça social. Dessa forma, estas conseguirão empoderar-se e desafiar as ideias ocidentais colonizadoras, ainda muito presentes na atualidade (ibid., pp. 8-9).

Com efeito, algumas iniciativas parecem ter vindo a ser criadas para ajudar a concretizar este objetivo. O Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights (OHCHR) tem organizado, desde 2022, em conjunto com alguns dos seus parceiros, o International Art Contest for Minority Artists, com o objetivo de apoiar artistas pertencentes a certas minorias que defendam os direitos humanos¹². Na primeira edição, por exemplo, o tema foi “Statelessness”, ou seja, pessoas que não têm nacionalidade reconhecida por nenhum país e que acabam por ser pessoas migrantes ou refugiadas, alvos de discriminação (United Nations Human Rights Office of the High Commissioner, 2022, pp. 3-9).

Ainda sobre as temáticas relacionadas com migrantes, no cinema, ou nas plataformas de *streaming* como a Netflix, tem existido um aumento, nos últimos anos, do foco nesse tema, com particular interesse nas dificuldades por que estes tendem a passar. Já no teatro, têm sido produzidas, mais frequentemente, peças sobre o assunto, financiadas, várias vezes, pela Comissão Europeia (Martiniello, 2020) – algo que será explorado adiante.

Embora certas temáticas sejam frequentemente mais retratadas, a realidade é que as minorias continuam marginalizadas, no que concerne à proporção de criadores, em vertentes artísticas como a arte contemporânea, o cinema, a música ou até a indústria *fashion*. Segundo Topaz et al. (2022), que analisaram estes domínios, no caso dos EUA, as mulheres encontram-se subrepresentadas, assim como grupos raciais e étnicos minoritários. No mesmo sentido, homens brancos são, em todos os tópicos, os mais representados (p. 9), ilustrando que continuam a ser a parte da população com maior visibilidade.

2.1. A arte como forma de representar a comunidade LGBTI+

Antes de prosseguir para a realidade da comunidade LGBTI+, é crucial perceber a importância da cultura e, conseqüentemente, da arte neste contexto. Ora, a cultura é complexa e não linear, na medida em que, mesmo que os costumes, signos ou símbolos se alterem, existe uma integração das novas tradições com os hábitos antigos (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2125). Nesse sentido, as suas expressões têm um papel

¹²United Nations Human Rights. (s.d.). Consultado a 25 de junho de 2025, em <https://www.ohchr.org/en/minorities/minority-artists-voice-and-dissidence>

fundamental na construção identitária de um povo ou pessoa (ibid., p. 2121) e da sociedade (ibid., p. 2136). Se ela permitir a representatividade e visibilidade de determinados grupos, possibilitando que os costumes relacionados com eles participem na criação de uma identidade coletiva (ibid., p. 2126), então ajuda na integração social (ibid., p. 2123), contribuindo na superação de determinados preconceitos (ibid., p. 2125).

Paralelamente, além da comunicação verbal que com ela pode surgir, a arte – que está inteiramente conectada com a cultura – utiliza um léxico simbólico e visual que a ajuda a ser um meio para contar histórias, explicar ideias e compreender várias interpretações do mundo (Christopher, 2024, pp. 98 e 102). No entanto, a forma como o mundo é experienciado pela maioria cis-heterossexual é diferente das minorias sexuais e de gênero, uma vez que há uma (re)afirmação, desde a infância, dos papéis que cada pessoa é suposto desempenhar socialmente, não havendo uma representatividade das minorias. Em todos os meios artísticos – desde filmes, passando pelos desenhos animados, a literatura ou a música – os protagonistas e a maioria das personagens são cis-heterossexuais (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2122).

Com efeito, depreende-se que a invisibilidade *queer* está relacionada com a história da opressão, no sentido em que esta minoria, à semelhança de outras, tem sido historicamente controlada de modo severo (Jussila, 2020, p. 68).

Dessarte, se é também através da arte que os problemas das comunidades são ouvidos (Ranheim, 2023, p. 17), a falta de referências na mesma, não só durante a fase de crescimento, como na vida adulta, prejudica a autoestima e a construção da identidade dos indivíduos da comunidade LGBTI+ (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2130). Tal facto leva também ao aumento da marginalização destas pessoas e à não aceitação dos seus direitos (ibid., p. 2135). Pelo contrário, quando as várias expressões culturais e artísticas começarem a retratar as histórias destas minorias “sem estereótipos exagerados e caricatos”, que apenas aumentam a discriminação, haverá uma maior visibilidade e sentimento de pertença. Assim, “A heterossexualidade começa a ser rediscutida, pois alguns dos espaços e dos atores sociais que eram suas principais fontes de discurso e reprodução paradigmática de suas normas passaram a atuar de forma contrária.” (ibid.)

A cultura e toda a simbologia da comunidade LGBTI+ deverá ser considerada “parte do patrimônio cultural da humanidade” (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2132). Quando a arte tem um papel ativo na tentativa de mudanças sociais pode passar a chamar-se *artivism*, ou, em português, ativismo. Esta expressão vem da relação e sinergia entre arte e ativismo, já que a primeira tem a capacidade de estimular o pensamento crítico, através das mensagens que transmite. O ativismo é, então, uma estratégia para serem tidas em conta certas questões sociais de direitos humanos – como as que enfrentam a comunidade LGBTI+ – mobilizando, mais facilmente, a sociedade (Christopher, 2024, p. 98), através da transmissão de empatia (ibid., pp. 99-100). A arte pode, portanto, servir como comunicação e criação de ligações, de forma não violenta, com a dor do outro (Ranheim, 2023, p. 30).

Através do caso da Índia, Christopher (2024) apresenta o ativismo como facilitador, para o artista, da expressão dos seus sentimentos de modos menos comuns e tradicionais (p. 104); enquanto, em

simultâneo, é uma forma de defender e posicionar-se a favor das comunidades minoritárias (Christopher, 2024, p. 110). Os artistas de ativismo são intermediários e, ao resistirem ao estigma através da sua arte, criam uma ponte de mediação e diálogo entre os grupos marginalizados e a sociedade geral, de modo a repensar as normas e influenciar a favor de certas mudanças sociais (ibid, pp. 110-118). Isto quer dizer que a arte, em última instância, leva à criação de outras realidades que poderiam parecer impossíveis à partida (Hardt & Negri, 2009 in Ranheim, 2023, p. 17).

Aliás, aqui surge o conceito de *queer failure*, ou fracasso *queer*, apresentado por Halberstam, citado por Jussila (2020). Uma pessoa *queer*, por estar fora do que é considerada a norma, falha em corresponder às expectativas sociais, devendo aceitar esse “fracasso” e aproveitá-lo para pensar mais facilmente em alternativas a essa realidade (Jussila, 2020, pp. 29-30). Afinal, o falhanço pode contribuir para a criação de práticas artísticas diferentes, tornando-se numa forma de resistência, já que, ao coincidir com uma existência contra as regras da sociedade capitalista e heteronormativa, ser *queer* é um ato político (ibid., p. 12).

No contexto da ideia de que a arte pode servir para dar a conhecer realidades distintas, existem perspetivas que demonstram como esta pode ser também utilizada na via educacional e pedagógica. Zebracki (2020) discorre sobre a forma como a arte pública – mais aberta e com menos restrições face a contextos de criação privada – ensina e conduz ao questionamento sobre género e sexualidade (p. 265). Como consequência, tem um papel relevante nas políticas da visibilidade (ibid., p. 276).

Note-se que o próprio conceito de inclusão pode ser questionado, pois, ao ter-se tornado mais normalizado no discurso, tende a ser utilizado para se referir a uma falsa tolerância que apenas agrava as desigualdades. Isto porque inserir pessoas em contextos sociais, sem questionar o sistema que as oprime e exclui, apenas confirma a injustiça social (Soeiro, 2021, p. 82).

Com efeito, estes factos levam a refletir sobre a forma como a mensagem da arte pública é construída socialmente. Através da reprodução social, esta depende não só do contexto e das características subjetivas de quem observa, como também de quem é representado – neste caso, as minorias *queer*, vistas como diferentes (Zebracki, 2020, p. 267).

Para acrescentar a todos estes fatores, é necessário considerar que, com o passar das décadas, surgiram novas oportunidades, sobretudo com a internet e a globalização. Tem existido um rápido acesso a uma grande variedade de culturas ao redor do mundo, o que facilita a disseminação de ideias, incentivando, inclusive, a uma “abertura democrática que deu voz aos grupos sociais minoritários” (Mazaro & Cardin, 2023, p. 2133), como é o caso da comunidade LGBTI+. No entanto, juntamente com todas as vantagens que têm oferecido, surgiu também uma facilidade acrescida de surgimento de comentários com visões homofóbicas e de violência para com estas pessoas (ibid., 2135).

2.2. Apoios europeus e governamentais à representatividade da comunidade LGBTI+

De modo a que a realidade da violência contra pessoas *queer* deixe de ser comum, organismos mencionados anteriormente, como a Comissão Europeia, têm reconhecido a importância que a expressão cultural tem como ferramenta de combate à discriminação. Um exemplo claro é o da Europa Criativa no apoio a projetos sobre certas temáticas (European Commission, 2023 p. 15). Este é um programa que, através de candidaturas, “investe em ações que fortalecem a diversidade cultural e respondem às necessidades dos setores culturais e criativos, bem como aos desafios com que se confrontam.” (Comissão Europeia, 2023).

Esta ideia é particularmente relevante no sentido em que:

The media, cultural and sport sectors are powerful tools changing attitudes and challenging gender biases and other stereotypes. The Commission will support projects that use cultural expression to tackle discrimination, build trust and acceptance, and promote the full inclusion of LGBTIQ people. (Union of Equality: LGBTIQ Equality Strategy 2020-2025, 2020, p. 10)

Em paralelo, a Comissão Europeia tem tentado tornar os programas Erasmus+ e European Solidarity Corps mais inclusivos, sendo que entre 2021 e 2022, com um orçamento de mais de 70 milhões de euros, foram criados mais de 100 projetos de promoção de igualdade LGBTI+ (European Commission, 2023, p. 16).

No caso específico de Portugal, a Direção-Geral das Artes (DGARTES) tem um papel fundamental por ser responsável por políticas de apoio às artes, “através da implementação de medidas estruturantes, como a promoção da igualdade de acesso às artes; o incentivo à criação, produção e difusão artísticas; e a projeção internacional de criadores, produtores e outros agentes culturais portugueses”¹³ Com efeito, se organismos como a DGARTES, ligadas ao Estado, apoiam a criação de projetos culturais, podem ter um impacto extraordinário em propostas artísticas *queer*.

É necessário abordar ainda como órgãos municipais e locais, como as autarquias, têm vindo, paulatinamente, a ter também um papel mais decisivo nas dinâmicas culturais, devido aos recursos a eles atribuídos (Silva et al., 2015, p. 2). Assim, pegando no exemplo da autarquia da cidade de Lisboa, conseguimos compreender como os fundos podem ser aplicados em causas como a aqui em análise. A CML tem apoiado eventos como o Queer Lisboa, o único festival de cinema *queer* existente no nosso país, e que é um palco para a representatividade destas pessoas¹⁴. Para além disso, conta com o apoio da EGEAC, já que, para o evento ocorrer, são necessárias várias salas de espetáculo disponíveis, nomeadamente a do Cinema São Jorge e da Cinemateca.

¹³DGARTES. (s.d.). Consultado a 26 de maio de 2025, em [Www.dgartes.gov.pt. https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes](https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes)

¹⁴ *Queer Lisboa e Queer Porto - Os Festivais - Festival QUEER*. (s.d). Consultado a 30 de maio de 2025, em <https://queerlisboa.pt/pt/os-festivais/queer-lisboa-e-queer-porto>

2.3. O teatro como forma de representar minorias

2.3.1. Definições de teatro

Depois de compreender de que modo é que as artes podem representar minorias, é importante centrarmos no teatro, que é considerado uma das formas mais antigas do mundo de *storytelling*, ou de contar histórias, passando de geração em geração (Chhagan, 2023, p. 2).

Para tal, temos de compreender a sua definição. Segundo Pavis (2008), a palavra teatro vem do grego *theatron* e está relacionada com “o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (p. 372). A arte do teatro é, então, um ponto de vista sobre um acontecimento e a representação parece estar dependente da relação que se constitui entre o objeto foco da visão e o olhar (Pavis, 2008, p. 372).

Note-se que, ao longo dos séculos, as interpretações deste conceito foram variando (Boal, 1996, p. 30): desde a própria cena, o género dramático enquanto arte, ou mesmo a instituição teatral ou o repertório de um autor (Pavis, 2008, p. 372). A forma como se interpreta o teatro, hoje, não é igual a como foi percebido, por exemplo, na Grécia Antiga, em que estava mais relacionada com competições por prémios (Schechner, 2017, p. 32). Outro caso são as representações da história do mundo, no século XIV, a que chamaríamos teatro, mas que não tinham essa designação à época (ibid.).

Não existindo um significado absoluto e universal, o fenómeno teatral mantém-se como uma arte visual (Pavis, 2008, p. 373), com elementos indispensáveis. Seguindo Alain Girault e Alain Rey, tem de existir, por um lado, um palco com um ator, que dá uso à voz e aos gestos; e, por outro, uma sala com espectadores. Neste sentido, tem que se estabelecer uma comunicação entre ator e espectador, criando-se uma diferenciação entre o mundo “real” em cena – constituído não só pelos corpos humanos tangíveis em palco, como também pela ficção e a construção do espetáculo em si – e o mundo real fora dela (ibid.) Além disso, o teatro implica sempre uma forma de narração e uma personificação (Schechner, 2017, p. 27).

Para Pavis (2008), a atividade teatral intensificou-se, no decorrer do tempo, contendo uma variedade mais alargada de linguagens e de público – que se tornou mais tolerante e com gostos mais vanguardistas, ainda que não se contente facilmente, necessitando de explicações técnicas e filosóficas para aquilo a que assiste (p. XI). Assim, compreende-se a razão pela qual a definição de teatro continua a ser questionada e revisitada, sendo este considerado como “uma arte frágil, efêmera, particularmente sensível ao tempo” (ibid.).

Além do mais, para Augusto Boal (1996), que estudou várias formas de representação teatral, o teatro, muito ligado à natureza do próprio ser humano, “é a primeira invenção humana” (Boal, 1996, p. 27), na medida em que este nasce quando surge a possibilidade da auto-observação – que é, no fundo, a essência principal desta arte. A partir do momento em que o ser humano compreende que pode ver-se em ação, por ser um sujeito que observa um outro que age, através do autoconhecimento, o teatro acontece. Ao observar-se no ato de agir – e até de ver, sentir e pensar, em cena e num palco, por exemplo,

como se de um “espelho imaginário” se tratasse –, consegue compreender melhor quem é e imaginar o que pode vir a ser. Neste sentido, “O ser humano é teatro; alguns, além disso, também fazem teatro, mas todos o são.” (Boal, 1996, p. 27), pois a vocação teatral existe em cada indivíduo (ibid., p. 28).

No que toca ao teatro como o conhecemos atualmente, este só surgiu através do nascimento das especializações de atores. Foi também nesse momento que os teatros, em termos práticos arquitetónicos, começaram a ser criados, nascendo a profissão de ator (Boal, 1996, p. 30).

Assim, referindo a definição de Lope de Vega, Boal apresenta o teatro como um tablado – isto é, de forma simples, um palco ou qualquer espaço destinado à representação (ibid., p. 30), que separa o ator do espectador (Boal, 1996, p. 32). Ali, dois seres humanos – representando as relações sociais complexas da sociedade – coexistem com uma paixão. Esta paixão é indispensável, pois trata-se de uma arte preocupada com valores morais, políticos, bem como com sentimentos e as vidas a eles associados (ibid., p. 30).

O teatro exige, portanto, que a ação dramática se desenrole envolvendo todas estas partes, através da presença de um conflito (Boal, 1996, p. 30). Esta forma artística exhibe ainda propriedades sensoriais ou estéticas – como o ver e o ouvir – que permitem a compreensão (ibid., p. 41) e, consequentemente, estimulam certas aprendizagens, de tal modo que se pode afirmar que o “Teatro é uma forma de conhecimento.” (ibid., p. 34)

Ora, depois de analisar algumas das definições possíveis deste conceito central, é importante sublinhar que o teatro não pode existir sem texto teatral, isto é, tudo aquilo que é dito ou usado em cena (Fernandes, 2001, p. 69). Ainda que possa ser uma forma bastante simplista, a realidade é que esse texto foi tornando-se híbrido, o que levou a vários questionamentos. As características que eram consideradas imprescindíveis ao texto dramático, até ao século XIX, deixaram de o ser, no momento em que os artistas começaram a usar todos os géneros de escrita para as suas encenações (ibid.).

Embora existam diferenças de perspetivas, Anne Ubersfeld acredita que o texto teatral acaba por estar, invariavelmente, ligado ao contexto histórico e à forma como se criam peças em cada época (Fernandes, 2001, p. 71). Tipicamente, o dramaturgo estaria dependente dos fatores ligados a essas realidades, incluindo ainda outros como “a qualidade do espaço, o estilo da atuação e o modelo de fábula que o teatro estava apto a contar” (ibid.). No entanto, hoje, por já não se seguirem tantas regras da ação dramática, o texto teatral pode ser visto como algo quase autónomo e com possibilidade de ser lido como outras formas textuais.

Em paralelo, enquanto é discutida a natureza literal deste tipo de documentos, Jiri Veltruský vê o texto dramático como algo que pode ser lido ou performado, dependendo do género de teatro que se pretende criar (Fernandes, 2001, p. 72). Também o estudioso Richard Schechner distinguiu dois tipos de texto: por um lado, o *performance text*, isto é, algo inseparável da representação, já que é ela que o materializa, dando-lhe coerência; por outro, o *text*, pois é uma obra literária que existe antes e depois da experiência cénica autonomamente. Já Josette Féral, explora estes conceitos atribuindo-lhes ligações temporais, até porque o texto performativo pode adquirir diferentes formas (ibid.).

Cada vez mais, atualmente, os dramaturgos tendem a incorporar nos seus textos uma teatralidade que deixou de ser apenas cênica. Um texto teatral já não é só dramático – embora continue a conter narrativas ou diálogos –, mas passa a incluir elementos da encenação, como os jogos de luz ou tons (Barthes, 1964, p. 41-2 in Fernandes, 2001, p. 74), expressando ideias visuais, espaciais e sensoriais. Estas serão muito relevantes para a análise que será feita mais adiante nesta investigação.

Por fim, é fundamental diferenciar teatro e performance ou, pelo menos, perceber os pontos em que se tocam. A performance é um termo que tem ganho popularidade ao longo das últimas décadas e tem um leque de definições bastante variado (Carlson, 1996, p. 1). Além do verbo *performar* e da palavra *performance* poderem ser utilizados no dia-a-dia, em cenários empresariais ou até no desporto (Schechner, 2017, p. 22), no âmbito da cultura, estão relacionados com as artes visuais. A performance é, inclusive, considerada, por vezes, como o teatro das artes visuais (Pavis, 2008, p. 284).

Apesar de bastante simplista, a música, a dança e o teatro são considerados as artes performativas (Schechner, 2017, p. 22), associando-se ainda outras formas artísticas como o cinema, a poesia e o vídeo (Pavis, 2008, p. 284). No entanto, tal significado é ambíguo, na medida em que o próprio conceito de arte não é linear, variando com o tempo e com a cultura (Schechner, 2017, p. 22). Em adição, tem existido uma dissolução das fronteiras entre as várias artes, nomeadamente entre as performativas e não performativas (ibid., 32).

Tendo surgido nos anos 1970 (Pavis, 2008, p. 284) para denominar trabalhos provenientes de artes que não se enquadravam em nenhuma definição específica (Schechner, 2017, p. 31), esta forma artística deriva do teatro (Pavis, 2008). Todavia, é diferente deste último, pois é exposta em galerias de arte e museus, em vez de em teatros, e carece de acabamento, por ter características maiores de espontaneidade e de improvisação, tornando-se bastante mais efêmera do que uma peça.

Apresentando um modelo bastante mais híbrido, aqui não tem de existir um ator, uma vez que o performer não tem que interpretar um papel, podendo agir em nome próprio e desempenhar funções relacionadas com outras modalidades artísticas (Pavis, 2008, p. 284). Pode ainda ser interpretada como uma arte que necessita da presença de humanos, cuja forma de expressarem uma habilidade é através do ato de *performar* (Carlson, 1996, pp. 3-5).

Ainda assim, a relação do teatro e da performance acredita-se ser tão profunda – até porque ainda existe o hábito de confundir uma peça com uma performance (Carlson, 1996, p. 3) – que um determinado evento ser considerado um ou outro depende apenas do pensamento do momento (Schechner, 2017, p. 31).

2.3.2. O teatro sobre minorias, ou teatro de causas

Nas últimas décadas tem-se assistido a uma maior abordagem de causas sociais no teatro contemporâneo, o que leva autores como Dess (2022) a acreditar que estas temáticas se tornarão cada vez mais presentes.

Boal (1991) argumenta que desde a época de Aristóteles que se discute a relação entre teatro e política, havendo perspectivas de que a arte deveria ser apenas de contemplação e outras, em oposição, que mostram como esta é uma forma de ver o mundo em transformação e que, portanto, tem de ser política (p. 17). No seu ponto de vista, parece claro que o teatro é político, no sentido em que “políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (Boal, 1991, p. 13). Assim, “o teatro é uma arma” (ibid.), de tal modo que as elites tentam usá-lo para dominar as restantes classes sociais e culturais (ibid.).

Este ponto pode levar-nos à teoria de Bourdieu que considera que as classes dominantes, isto é, as elites, criam a cultura dominante – onde, invariavelmente, podemos inserir o teatro (Shevtsova 1993, p. 6-8). Esta reproduz a realidade social, de modo que as classes subalternas – onde poderíamos inserir as minorias – não consigam fazer-se ouvir e sejam marginalizadas, tendo de seguir as normas. Com efeito, partindo desta teoria, Shevtsova (1993) acredita que pode haver um teatro de minorias, ou das ditas “classes subalternas” (ibid., p. 13) – em oposição ao de elite.

Aliando-se à perspectiva de Boal de que se deve lutar pelo teatro, criando formas teatrais capazes de transformar (Boal, 1991, p. 13), também Shevtsova acredita que o teatro, estando inserido numa sociedade multicultural, pode ser reapropriado, sobretudo aquele que é intervencionista (Shevtsova 1993, p. 19). Pode haver, então, um resgate dos modos de cultura popular por parte destas minorias, quebrando a reprodução da opressão (Soeiro, 2021, p. 85). Estes grupos podem ver-se como estando a contribuir socialmente, empoderando-se e não se sentindo apenas como explorados (Shevtsova 1993, p. 19). Deste modo, o teatro é a arte do possível (ibid.).

Embora pareça existir um consenso no que toca à importância de representar minorias, Pavis (1998) apresenta alguns pontos distintos relativamente ao assunto. Argumentando que pode ser perigoso tentar agradar a certas comunidades muito específicas, o autor refere que o teatro para minorias deve existir, mas tendo em atenção que não pode ser de nicho, já que tal pode impedir o debate entre grupos sociais diferentes (ibid., pp. 84-85):

If we have only a series of communities - and therefore of minorities that have nothing more to say to each other - we run the risk of producing a theatre that has lost all universal, human values, a theatre that no longer tries to influence the course of society but fills only local and egoistic needs. (Pavis, 1998, p. 83)

De modo a compreender outros pontos de vista ligados a um teatro de causas sociais, é imprescindível explorar mais a perspectiva de Boal e o método do Teatro do Oprimido. Este género de teatro – embora tenha várias subcategorias como o teatro-fórum ou o legislativo – implica a participação ativa do público, que deixa de ser passivo e um mero espectador, para passar a assumir um papel de protagonismo (Boal, 1991, p. 138). Ao tomar conta da ação, ele passa a fazer parte de um grupo de “espect-atores” (Soeiro, 2021, 86). Desta forma, mesmo que o teatro não possa ser considerado por si só revolucionário (Boal, 1991, p. 139), devendo estar ligado a outros modos de luta (Soeiro, 2021, p. 87), ele pode ser um “excelente ‘ensaio’ de revolução” (Boal, 1991, p. 139).

Apesar de este não ser exatamente o tipo de teatro que será analisado mais adiante, teve um grande impacto na forma como se compreende esta expressão artística, sobretudo no que concerne a haver um foco nas minorias. Ao tomar-se partido das mesmas – sejam elas “camponeses, operários, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências mentais ou físicas e, acrescentamos as diversas orientações sexuais” (Oliveira & Araújo, 2010, p. 111) – existe uma escolha ética (ibid.).

Embora não oficialmente reconhecidas como utilizadoras do método do Teatro do Oprimido, várias têm sido as iniciativas teatrais participativas. A *As Much As I Can* – um projeto de teatro imersivo sobre o HIV e a estigmatização de homens negros gays e bissexuais estado-unidenses – utilizou ferramentas de interação com o público e participação direta do mesmo, de modo a que este percecionasse melhor as dificuldades desta minoria (Burns et al., 2024, p. 152). Aliás, concluiu-se que os membros da audiência ficaram atentos e sentiram empatia para com este problema (ibid., p. 157), de tal forma que se acredita que este tipo de iniciativas pode mudar perceções (Iacobe, 2019, p. 231) e gerar discussão e consciencialização (Burns et al., 2024 p. 159).

Em paralelo com o teatro participativo, o teatro independente – aquele que tipicamente também parece ser um espaço de expressão para grupos marginalizados – tem um papel relevante, porque, mesmo que possa ter financiamentos estatais, acaba por ter mais liberdade para falar sobre os medos e realidades das minorias, ao não ter regras tão estritas (Iacobe, 2019, p. 223).

O teatro independente está, muitas vezes, relacionado também com artistas mais jovens que usam a não conformidade deste género teatral para interligar ativismo com criatividade, explorando temas que normalmente seriam considerados polémicos ou tabu (ibid., p. 232). Neste sentido, se espaços de dimensões mais pequenas – mesmo que não independentes – começaram por se tornar mais diversos, é necessário que também os espaços culturais e teatrais maiores acompanhem estas mudanças. Isto porque, como refere Chhagan (2023) – para o exemplo dos EUA, mas que poderemos extrapolar para outros contextos – durante décadas o teatro, enquanto forma artística, falhou, e continua a falhar, no apoio, representação e valorização de artistas e histórias de minorias (pp. 27-28).

No que toca ao contexto nacional, investigadores como Oliveira (2022) concluíram que “o teatro não tem, exclusivamente, como função proporcionar momentos educacionais para o seu público.” (p. 53). Ainda assim, em Portugal, as atividades teatrais têm sido conhecidas por abordarem temas que não costumam ser discutidos de forma clara nas comunidades (ibid.). Casos específicos que podem ser mencionados são os do autor e jornalista Jaime Rocha que criou a peça *Homem branco homem negro* sobre o racismo, com uma “preocupação social, interventiva” (Campos, 2007), ou os *Monólogos da Vagina* que, embora não tenham sido criados em Portugal, levaram a várias cidades uma discussão sobre feminismo, podendo considerar-se como parte de um teatro de causas (Oliveira, 2022).

Para esta análise será necessário ter em conta o teatro como sendo uma arte de causas, no sentido em que representar minorias tem que ver com causas sociais e, nesse sentido, “os palcos ‘escondem’ e revelam desigualdades profissionais e sociais” (Oliveira, 2022, p. iii).

CAPÍTULO 3

A história do teatro *queer*/LGBTI+

Para explorar a história do teatro LGBTI+ é necessário compreender que a presença *queer* sempre existiu nas peças teatrais (Foster, 2016, p. 62) –, ainda que não fosse como a percebemos hoje. Isto se assumirmos, como Foster, que o conceito de *queerness* está ligado a tudo o que vai contra a heteronormatividade (ibid.).

Estudar esta história, com efeito, exige mencionar o homoerotismo existente na Grécia Antiga – sobretudo relativa à homossexualidade masculina. Eva Cantarella (in Barbo, 2016) discorre sobre como a bissexualidade parece existir desde o período antigo greco-romano, em que o “amor homossexual masculino” era uma “alternativa absolutamente normal ao amor heterossexual” (p. 84), embora essas terminologias não fossem utilizadas. Aliás, a dicotomia que existia em Atenas era a de ativo e passivo, sendo o papel do primeiro destinado aos homens adultos e o segundo às mulheres e aos rapazes mais novos.

É de notar, inclusive, que se acreditava que os rapazes jovens deveriam aprender com os mais velhos, que não só os educavam, como eram seus amantes (Cantarella, 1992, in Barbo, 2016, p. 86). Cantarella analisou muitos poemas que mostravam as ligações sexuais entre dois homens na Era Clássica (Barbo, 2016, p. 86), considerando que essa realidade parece ter sido ridicularizada por comédias como as de Aristófenes, que era “ferozmente hostil à expansão dos casos de amor entre homens.” (in Barbo, 2016, p. 88).

Sobretudo na década de 1980, surgiram outros estudos com uma abordagem construtivista, defendendo que as experiências sexuais dependiam da realidade cultural da época, sendo algo histórico e não natural e universal. Em paralelo, Cambiano (in Barbo, 2016) analisa essas vivências através de uma ótica da Modernidade, por exemplo (pp. 89-90).

Dentro da perspectiva construtivista, Ormand (2003) aborda o fenómeno de *cross-dressing* – muito comum e estrutural nas comédias e tragédias teatrais clássicas. Se as mulheres eram excluídas dos palcos, os papéis, de acordo com as suas exigências, pertenciam sempre a homens, que se vestiam com características femininas (pp. 1-2), utilizando, por exemplo, máscaras (ibid., p. 23). Assim, Ormand questiona-se sobre a possível relação entre a sexualidade destes atores e a forma como performavam no que atualmente se consideraria *drag* – e se tal pode revelar algo sobre o modo como os gregos entendiam o conceito de género (Ormand, 2003, p. 3) e como essas fronteiras podiam, ou não, ser atravessadas.

Tal como Judith Butler e outros autores estudaram, o travestismo, ou o conceito de *drag-queen*, nos dias de hoje, está relacionado com a homossexualidade (Ormand, 2003, p. 3.). No entanto, segundo Ormand, os gregos não tinham as nossas noções de sexualidade, de tal modo que não podemos conectar os dois fenómenos tão linearmente (ibid.) Aliás, ele conclui que os homens não ficavam em perigo com estas práticas, mas que, com elas, as vozes das mulheres mantinham-se silenciadas (ibid., p. 28).

Nos séculos seguintes – incluindo no XVIII, em Portugal, no reinado de D. Maria – sempre que as mulheres eram excluídas da representação, existia esse “travestismo compulsivo”, que não significava, necessariamente, uma quebra das normas, já que, muitas vezes, culminava em momentos que provocavam o riso (Schiappa, 2023, p. 63).

Avançando um pouco na história do teatro, durante várias décadas, atores ou atrizes viam-se obrigados a esconder as suas identidades sexuais, por medo de perderem os seus empregos, uma vez que produtores tendiam a não contratar homens gays e mulheres lésbicas assumidos (Schanke & Marra, 1998, p. 3). Isto contribuiu para que a aceitação fosse bastante tardia. Contudo, para autores como Schanke e Marra (1998), ter conhecimento das realidades sexuais de atores importantes, contribuiu para a mudança de determinadas atitudes.

No entanto, o teatro era, para muitas pessoas homossexuais, uma instituição sinónima de refúgio (Schanke e Marra, 1998, *ibid.*, 9). Lá podiam performar um leque bastante abrangente de identidades, mesmo que fosse num ambiente bastante vigiado. Podiam experienciar comportamentos considerados como desviantes e, quando a representação homossexual era estritamente proibida, existiam outras transgressões por onde os artistas podiam passar (*ibid.*, p. 10).

Embora esta arte tenha permitido, no último século, a representação da vida *queer*, muitas vezes reconhecida pelos críticos e pelo público (Schildcrout, 2014, p. 3); a realidade é que existiam, noutras formas artísticas, como o cinema, a figura das personagens *queer* como trans e homossexuais homicidas. Este estereótipo hostil, muito comum nos EUA, surgiu de um espaço de homofobia e medo, que levava a representar as pessoas gays como agressoras sexuais, criminosas, corruptas e, no fundo, os vilões das histórias, face aos heróis heterossexuais (*ibid.*): “In most narratives, these moral monsters exist in order to be eradicated, thus affirming the strength of traditional gender roles, heterosexuality, the family, and conservative values.” (*ibid.*, p. 2)

Paralelamente, no teatro norte-americano, os palcos apresentaram este homossexual homicida com um papel distinto. Ao ser criado por artistas *queer*, a sua definição foi alterada, começando a ser utilizada a violência simbólica que lhe era característica noutro sentido: como forma de combate à homofobia (Schildcrout, 2014, pp. 3-4). Assim, as personagens eram bastante complexas e existiam livres e como símbolo de resistência. Eram exploradas, desta forma, as ansiedades da vida real destas pessoas – nomeadamente com o fenómeno do HIV (*ibid.*, p. 4), uma vez que a homossexualidade acabava por ser ligada a um “*death style*” (*ibid.*, p. 7), além de um *life style*.

Ademais, esta representação estava – e continua a estar – dependente da ideologia sexual em cada período temporal (Schildcrout, 2014, p. 9), bem como do contexto social à volta da comunidade LGBTI+:

Plays, which exist before an audience in time, cannot separate themselves from the social context in which they are created and performed, whether that context is the emergence and suppression of a gay subculture in the 1920s, the Cold War paranoia of the 1950s, the gay liberation

movement of the 1970s, or the devastation and rage surrounding the AIDS crisis. (Schildcrout, 2014, p. 8)

Se nas décadas de 1950 e 1960 surgiram salas de espetáculos menores e uma mudança nas personagens apresentadas como *queer*; nos anos 1970, o movimento do teatro *queer* foi impactante, nos EUA. Já não se pretendia exclusivamente a sua normalização; procurava-se, antes, desafiar as normas aceites, experimentando novas formas e conteúdos, através de “*queering the normal*” (Schildcrout, 2014, p. 79). Com efeito, existia uma ajuda no abrir “*the closet door*” (ibid., p. 59).

Utilizando a marginalização que sofriam, os teatros *queer* tinham liberdade para experimentarem estéticas exageradas – que não seriam bem-vistas nos palcos ditos *mainstream* –, porém tal levava a que quase nunca tivessem grandes lucros (Schildcrout, 2014, pp. 80-81). Note-se que este tipo de performance – tal como a que será analisada mais adiante – é, muitas vezes, considerada *Camp*, ou seja, um estilo que mistura o vulgar com o erudito, o intelectual com o popular, dando uso a tons irónicos e onde o *cross-dressing* acaba por estar muito presente (ibid.).

É de salientar que além da realidade norte-americana, que parece ter uma grande variedade de estudos sobre este tema, também o Brasil apresenta pesquisas sobre o teatro *queer*. Moreno (2002) explora o modo como existe uma clara desvalorização histórica das peças com temáticas LGBTI+. Estas são vistas como sendo exclusivas da comunidade para a comunidade, não constituindo teatro sério e de qualidade, nem “uma pesquisa de linguagem cênica ou de uma renovação vital e luminosa para a cena teatral” (p. 310). São percecionadas apenas como uma continuação de manifestações pelos direitos humanos (Moreno, 2002, p. 310). Para o autor, é, com efeito, imprescindível mapear a história do teatro *queer* – neste caso, mais especificamente, no contexto brasileiro (ibid.).

Passando por grupos que constituíam experiências de transgressão que questionavam os papéis sexuais e de género, na década de 1970 (Moreno, 2002, p. 313), ou eventos (ibid., pp. 314-315), houve um aumento da visibilidade da dramaturgia gay no Brasil, até chegar à atualidade (ibid., 317).

Depois de analisar uma parte da história do teatro com conexões *queer*, é necessário que exista uma distinção entre a presença de personagens da comunidade LGBTI+ num espetáculo e ele ser, de facto, considerado *queer*. Isto, porque, durante décadas, se existisse representação gay, seria apenas como forma de humilhação e de perpetuação de estereótipos e discriminação. Conforme Foster (2016) nos ilustra, “as maneiras pelas quais o maricas está presente confirma o contrário: confirma o heterossexismo, a homofobia, o machismo.” (p. 62) Assim, conseguimos compreender que o teatro *queer* não implica que existam personagens gays ou lésbicas simplesmente, “mas, sim, remete a uma postura, uma atitude, uma consciência contestatória frente ao imperativo – a reticente naturalidade – do heterossexismo obrigatório.” (Foster, 2016, p. 62)

Nesta sequência de ideias, é relevante ter em conta a forma como todo o teatro tem tendência a reforçar as convenções da heteronormatividade. Para o espectador considerar que uma peça inclui personagens LGBTI+ parece ser obrigatório que exista “uma evidência textual”, isto é, uma prova. Pelo contrário, se se tratar de algo que reafirma a norma, não exigimos tais factos (Foster, 2016, pp. 63-64).

Um exemplo possível é o de que em romances, como o de Romeu e Julieta, parte-se sempre do princípio que se trata de um casal heterossexual. E, desta forma, se, porventura, uma peça tiver conteúdos homossexuais ou homoafetivos, a produção vê-se forçada a divulgar que se trata de algo *queer*, especificando essa realidade também através das escolhas cênicas (ibid., p. 64).

Em paralelo, em termos da apresentação do corpo em palco, referências ao ato sexual homoafetivo são mais condenáveis e censuráveis do que as práticas heterossexuais (Foster, 2016, p. 66). Aliás, para o autor, a ideia do nu em palco, neste contexto *queer*, é bastante importante, na medida em que faz com que a homossexualidade deixe de estar apenas no plano do simbólico. No entanto, essa questão leva a que sejam escolhidos artistas mais jovens, atraentes e que não façam parte da comunidade, para representarem estas personagens. É introduzido, assim, o conceito de “*gay for pay*”, em que atores mais conhecidos, por exemplo da televisão, aceitam fazer estes papéis, com o objetivo de atrair mais público para os espetáculos, em troca de dinheiro (ibid., pp. 66-67).

3.1. O potencial do teatro *queer* na mudança de atitudes

Alguns têm sido os estudos feitos para tentar compreender o impacto que o teatro *queer* – ou, mesmo que não tenha essa nomenclatura, o teatro sobre a comunidade LGBTI+ – tem nas mudanças de visão relativamente a estas pessoas.

Ora, esta é uma forma artística que aborda a homossexualidade (Fujita, 2018, p. 61), sobretudo desde os anos 1980 e 1990, quando o fenómeno do HIV deflagrou um pouco por todo o mundo. Por essa altura, a homossexualidade deixou de estar escondida, nos EUA, tendo surgido algumas peças gay. Posteriormente, nos anos de 2017 e 2018 surgiram reposições na Broadway de algumas dessas peças, como memória do sofrimento e luta destes indivíduos, demonstrando a importância dessa continuidade (ibid., p. 62). Em paralelo, estes *revivals* têm uma importância acrescida, tendo em conta que, nos dias de hoje, os atores podem ser abertamente homossexuais, enquanto nas peças originais interpretar uma personagem gay poderia pôr fim à carreira de um performer (ibid., p. 63).

Vendo o teatro como um excelente meio para falar de questões sociais e diminuir a homofobia, Malik (2019) analisa a forma como estudantes universitários nos EUA mudaram perceções e atitudes, depois de assistirem a uma peça intitulada *True Lives*. Por estas temáticas serem pouco frequentes em teatros dirigidos a pessoas mais jovens no país (Malik, 2019, p. 754), a peça, que apresentou três perspetivas de personagens diferentes relativamente à comunidade, resultou na conclusão de que o teatro pode, sim, ser usado como uma ferramenta para mudar comportamentos (ibid., p. 757).

Neste sentido, a conexão entre o teatro e os jovens, incluindo adolescentes, parece ser acentuada. Conway (2011) analisa cinco programas de teatro LGBTI+ em várias regiões dos EUA que se mostraram eficazes (p. 57). Ligando-se ao conceito de Boal do Teatro do Oprimido (ibid., pp. 32-33), estes espaços inspiram a catarse, que está relacionada com a função do teatro desde a Grécia Antiga. Através da integração de jovens na organização dos grupos, dando-lhes papéis ativos e de responsabilidade (ibid.,

pp. 41-42), programas como o *About Face Youth Theatre* (AFYT), em Chicago, tornam-se espaços seguros para contarem as suas histórias e criarem comunidades (ibid., 49).

Em paralelo, também organizações comunitárias *queer*, como o Gayrilla Theater, através de jogos teatrais e mecanismos de *storytelling*, ajudam a fomentar a participação e partilha de experiências e histórias entre jovens, conectando-os a uma luta coletiva (Wernick & Woodford, 2014, p. 843). Passando de pessoas que se sentiam isoladas e oprimidas, sem conseguirem explorar as suas identidades nos ambientes em que se encontravam, e com o objetivo único de conhecerem mais pessoas LGBTI+; com a intervenção do teatro foram criados espírito crítico e mudança (ibid.). Deste modo, o teatro foi uma forma de empoderar as pessoas jovens *queer*, sobretudo ao atuarem em frente a adultos das suas comunidades e escolas: “when used as part of a change-making strategy, theater can allow youth to address their own needs while also working to make their communities more inclusive and accepting” (ibid., p. 850).

Por todas estas razões, estudos têm comprovado que o teatro “desempenha um importante papel na discussão e exploração da sexualidade na contemporaneidade, desafiando estereótipos e aumentando a visibilidade da comunidade LGBT+.” (Thürler et al., 2023, p. 10).

3.2. O teatro lésbico-sáfico: considerações

Se até aqui temos analisado o modo como o teatro pode dar visibilidade a minorias, é necessário considerar que existem poucas obras que abordem a homossexualidade feminina. Isto porque, ao vivermos numa sociedade sexista, e que continua a ver a heterossexualidade como a norma, a invisibilidade lésbica surge como consequência lógica (Casado, 2018). Contudo, em Espanha, por exemplo, têm existido projetos com o objetivo de compreender a forma como certas obras teatrais podem ter influenciado a aceitação das mulheres lésbicas, por terem obtido reconhecimento no início dos anos 2000 (ibid.).

Com efeito, explorar o teatro lésbico passa por compreender, por um lado, que este “pode possibilitar um espaço para o debate lésbico”, “desconstruir estereótipos”, bem como “levar ao público a visibilidade deste universo” (Grillo & Lanzarini, 2018, p. 184). Por outro lado, é imprescindível analisar os estudos históricos realizados neste âmbito, sobretudo se se tratarem de realidades que tenham semelhanças com a portuguesa e que possam eventualmente ser transpostas para esse contexto. Assim, irei dissecar partes da história do teatro lésbico, uma vez que é algo plural (Wang, 2014, p. 113).

No que concerne, por exemplo, à realidade francesa, e em particular à parisiense, na viragem do século XIX para o XX, a representatividade lésbica passava por performances ligadas a culturas exóticas (Apter, 2015, p. 103). O palco era um espaço de ativismo, onde os estereótipos orientais, com referências a personagens como Xerazade ou Cleópatra, eram utilizados para o *coming out* do amor sáfico (ibid., 105), ainda que de forma indireta. Este era, portanto, um género teatral típico em que “acting ‘Oriental’ becomes a form of outing, and outing is revealed to be thoroughly consonant with putting on an act”

(ibid., p. 106). Embora hoje pudesse ser considerado problemático, à época a utilização destas personagens femininas poderosas permitia que as mulheres se sentissem empoderadas (ibid., p. 109), contrariamente ao papel que lhes era destinado na sociedade ocidental.

Em paralelo, na realidade estado-unidense, existiram peças com temáticas ligadas ao lesbianismo que tiveram algum sucesso, mesmo que criadas em períodos de opressão (Apter, 2015, p. 238). Contrariamente ao que se costuma pensar, entre as décadas de 1920 e 1940, existiram certas obras que mencionavam este tema, na Broadway clássica (Gualtieri, 2010, pp. 3-4). Ainda assim, existia a tendência de historiadores de teatro as ignorarem (ibid., p. 4), não reconhecendo o modo como foram transgressoras e símbolos de resistência (ibid., p. 238).

Posteriormente, após as famosas manifestações de Stonewall, em 1969, e com elas a luta pelos direitos LGBTI+ se ter tornado crescente, houve uma mudança de paradigma, em termos da performance teatral (Dolan, 2005, p. 488). O drama lésbico adotou criações bastante experimentais, incluindo formas didáticas. Martha Boesing, por exemplo, criou peças cuja audiência era exclusivamente feminina, de modo a abrir espaço para estas pessoas, que durante tanto tempo se viram excluídas (ibid., 489). É de salientar que as companhias de teatro com este foco acabavam por ter tendências artísticas e estéticas agressivas, a nível político (ibid.). Ainda assim, em 1980, Jane Chambers criou “the first openly lesbian American playwright” (ibid., 490), *Last Summer at Bluefish Cove* (1980), que se tornou particularmente impactante por ser uma das primeiras representações positivas da realidade lésbica em palco (ibid.).

Um ponto, já referenciado e que foi comum nas peças lésbicas da década de 1980, passava pela morte ou exílio das personagens. Existia a sensação de que as boas representações da vida destas mulheres tinham de ser compensadas pela sua punição e tragédia no final – o que, segundo Dolan (2005, p. 491), correspondia a um espelho da opressão social da comunidade que ainda se fazia sentir. Mesmo que criadas por dramaturgas lésbicas, estas personagens surgiam, por esta altura, cunhadas maioritariamente como solitárias ou estranhas. Havia um principal destaque para os castigos simbólicos de que as mulheres lésbicas *butch* eram alvo, por se aproximarem demasiado das características tipicamente masculinas (ibid.). Além do mais, enquanto se ignoravam os temas estruturais da vivência sáfica e os seus maiores problemas, as mulheres lésbicas eram apresentadas sempre “como as damas de honor e nunca como as noivas” (Wang, 2014, p. 120).

Isto significa que o teatro acabava por ser muito realista e, ao invés de criticar os padrões dominantes, reforçava-os, aumentando os estereótipos e preconceitos. Tal facto fez com que artistas lésbicas se quisessem afastar do teatro realista e procurassem outras oportunidades além das comerciais, nomeadamente em espaços mais livres como o WOW Café, em Nova Iorque (Dolan, 2005, p. 491). Neste local surgiram performances de vários artistas, incluindo o grupo The Five Lesbian Brothers, que começou a fazer frequentemente atuações ligadas ao lesbianismo, a partir de 1989, como foi o caso, posteriormente, da peça *The Secretaries*, de 1994 (ibid., p. 494). Ora, as peças lésbicas dificilmente conseguiam alcançar os círculos populares, sendo que apenas duas chegaram à Broadway, neste período.

Assim, estas nem se podiam considerar, efetivamente, como parte do teatro lésbico (ibid., p. 497), uma vez que abordavam demasiados temas em simultâneo.

Em paralelo, também nos EUA, no ano de 1990 aconteceu o Goodwill Arts Festival, que fez com que surgisse o primeiro National Gay and Lesbian Theater Festival no país, tendo sido declarado o mês de julho como o período do teatro gay e lésbico (Keller, 1991, p. 239). Partindo de uma competição internacional de desporto, este festival foi um momento marcante da história do teatro (ibid., p. 244), devido à apresentação de espetáculos com temáticas lésbicas, sendo celebradas as suas experiências e subjetividades (ibid., p. 239).

Já no que toca à cena brasileira, Macedo (2021a) afirma que existem algumas representações, mas “a relação amorosa entre duas mulheres é um assunto pouco recorrente no teatro” (p. 82), sendo as produções feitas por mulheres lésbicas ainda mais reduzidas (ibid.). Sublinhe-se que as criações sobre a realidade dos homens gays são mais comuns (Macedo, 2021b., p. 219), o que simboliza não só a existência de uma hegemonia masculina na criação teatral LGBTI+ (Grillo & Lanzarini, 2019, p. 171), como também a misoginia e machismo representados na arte (ibid., p. 181).

Isto faz com que exista uma lacuna nos artigos científicos sobre esta temática. Na realidade, todos estes pontos acabam por ser uma consequência bastante direta da LGBTI-fobia da sociedade (Macedo, 2021b., p. 219) e do “apagamento e silenciamento histórico que pessoas pertencentes aos grupos transgressores da cisheteronormatividade sofrem” (ibid., p. 211), sobretudo se estivermos a falar de mulheres.

Existindo tantas provas e histórias de mulheres que amam mulheres, bem como da sua existência no mundo do espetáculo, a invisibilidade lésbica no teatro parece não fazer sentido. Mesmo que no Brasil as primeiras peças a serem apresentadas com este tema remontem à década de 1990, muitas das histórias contadas encontravam-se presas ao *voyerismo* masculino, pois as criações não surgiram de vozes femininas (Macedo, 2021b., p. 221). Ademais, existia, e continua a existir, uma grande erotização e fetichização das mulheres lésbicas em produções, por exemplo, pornográficas – criadas apenas para o prazer do homem (Grillo & Lanzarini, 2018, p. 185).

Pegando neste ponto, percebemos que, se existir uma exposição do sexo lésbico, com esse único objetivo, cria-se uma banalização dessa identidade, em vez de uma afirmação (Grillo & Lanzarini, 2018, p. 196). Tem de haver uma humanização da mulher lésbica, cuja representação não se deve basear em estereótipos, mas ser reflexo da realidade quotidiana destas pessoas, que, entre outras coisas, também formam famílias. Deveria existir uma preocupação em “retratar as mulheres lésbicas como seres humanos completos, com suas experiências, desejos, anseios e complexidades emocionais e intelectuais.” (Larangeira, 2023, p. 23)

Note-se que “para que essas identidades possam ser mostradas na cena, é preciso que lésbicas se reconheçam como tal, isto é, assumir o seu lugar de pertencimento” (Grillo & Lanzarini, 2018, p. 196). É necessário um posicionamento político, até que a representatividade inclua todas as características diferenciadoras dentro desta comunidade complexa (ibid.).

Em paralelo, a invisibilidade de que são alvo também se deve à pouca divulgação e interesse existente em patrocinar este gênero de espetáculos, assim como a políticas públicas da cultura que em nada são direcionadas para esta representatividade (Macedo, 2021b., p. 219). É de sublinhar que este silenciamento é ainda maior quando se trata de mulheres lésbicas que não são brancas, mais femininas, nem de classe média (ibid.).

Como já compreendemos até aqui, o teatro lésbico, além de poder estar ligado ao conceito de teatro contemporâneo, tem sobretudo uma relação próxima com o feminista, uma vez que concilia a importância da aliança entre mulheres com o confronto com certos valores masculinos. Isto tem que ver com o modo como a luta lésbica vem da luta das mulheres (Romano, 2009, pp. 304-305). Afinal, uma peça lésbica é, em si, um ato político, na medida em que ser uma mulher lésbica em palco “é um instrumento de auto-representação, que torna o sujeito ativo no palco e no mundo” (ibid., p. 306). Este ponto leva ainda ao conceito de performatividade, porque uma atriz lésbica tem um corpo que performa, em contraste com os padrões heteronormativos (ibid., 529). Criar teatro lésbico é, portanto, um ato performativo político.

O teatro lésbico tem ainda características como a combinação de elementos de humor – como a satirização de estereótipos associados a estas mulheres (Larangeira, 2023, p. 36) – ou polêmicas com a tradição. No que toca a técnicas, acaba por ser bastante diverso, podendo incluir desde números musicais, *stand-up comedy*, dança e ainda elementos comuns da cultura de massas (ibid., p. 35) – onde se irá enquadrar o objeto de estudo específico desta investigação.

Paralelamente, algo bastante comum no teatro lésbico é a forma como o discurso dos espetáculos é um espelho da vida das criadoras dos mesmos, que se baseiam nas suas experiências pessoais para escrever guiões – também muito presente no caso da peça desta pesquisa. No mesmo ponto, esperando que parte da sua plateia seja composta por mulheres lésbicas, é suposto que exista uma identificação, por parte do público, com aquilo que é apresentado (Romano, 2009, p. 309). Este gênero de teatro pode ser considerado separatista, na medida em que exclui o *male gaze*, da mesma forma que as experiências femininas – e ainda mais lésbicas – foram tantas vezes excluídas (Wang, 2014, p. 120).

No entanto, mesmo que esta perspectiva seja muito interessante, as apresentações tornam-se ainda mais desafiadoras, para criadoras lésbicas, se a audiência for mista, no sentido em que não conseguem controlar a reação que terá. Assim, é necessário que exista uma tentativa de criação que não mude o seu sentido de acordo com interpretações demasiado ligadas à norma (Romano, 2009, p. 309). Nesses momentos, a presença do corpo lésbico em palco, tal como já foi mencionado anteriormente, acaba por ter um impacto ainda maior: além de ir contra o seu apagamento histórico (Larangeira, 2023, p. 7), consegue posicionar-se “a expressão desse tipo de desejo no centro da narrativa histórica das performatividades do corpo feminino”, ajudando a transformar expectativas e normas que existam relativamente à sexualidade e vivência feminina (ibid., pp. 30-31).

Assim, é possível compreender que:

Uma das principais contribuições do movimento artístico lésbico na cena teatral é a representação autêntica das vivências lésbicas. Ao trazer histórias que refletem as experiências, desejos, desafios e alegrias das mulheres lésbicas, essas artistas ajudam a desconstruir estereótipos negativos e a ampliar a compreensão pública sobre a diversidade da sexualidade humana. Através de suas criações, o movimento lésbico consegue oferecer modelos positivos e inspiradores para as mulheres lésbicas e para a sociedade como um todo. (Larangeira, 2023, p. 50)

3.3. Teatro *queer* e lésbico em Portugal

A reflexão teórica em Portugal sobre esta temática, em comparação com as análises referidas até aqui, tem sido bastante reduzida (Guerreiro & Quadrio, 2005). Macedo (2021a) discorre sobre o teatro *queer* no nosso país, explanando que:

não há, entretanto, em Portugal uma tradição no campo das artes performativas que abordem a temática *queer* e/ou de gênero. O que ocorre são algumas apresentações e artistas que em determinado momento realizam trabalhos que questionam politicamente os valores sociais vigentes de forma pontual. (p. 85)

Ainda assim, a presença da homossexualidade nas artes no nosso país foi explorada por autores como Fernando Curopos que escreveu o livro *Queer(s) périphériques(s). Représentation de l'homosexualité au Portugal (1974-2014)*, enquadrado nos estudos *queer* (Silva, 2017). Aqui abordou a vida lisboeta homossexual, bem como obras de poetas ou cineastas – mencionando-se a homossexualidade feminina através da personalidade da primeira mulher portuguesa produtora de cinema, Virgínia Folque de Castro e Almeida. Existem ainda referências à produtora cinematográfica Cineground, que surgiu logo após o 25 de abril e foi pioneira “na abordagem da condição homossexual no cinema português” (ibid., p. 267). Já no que toca ao teatro, é apenas mencionado o texto teatral *Noites de Anto*, de Mário Cláudio, onde a personagem principal questiona rótulos redutores (ibid., p. 268).

Neste contexto, o teatro pode lançar questões fundamentais sobre a sexualidade – ainda que em menor escala do que a televisão ou o cinema (Abreu in Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 42) –, chegando possivelmente a um ponto em que o público não valorize saber se um espetáculo é *queer* ou não, refletindo apenas sobre a sua qualidade (ibid.). Isto é particularmente relevante quando a mentalidade da população portuguesa continuava a ser a de que não se deveria falar da realidade homossexual em palco e que, no máximo, deveria ser algo apenas implícito (Murraças in Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 38).

De modo a compreender o contexto do teatro *queer* no nosso país é interessante questionar a forma como certos estudos têm sido feitos, no sentido de criar um futuro arquivo *queer* do teatro português (Murraças, 2024, p. 34) –, algo necessário de modo a compreender-se a evolução histórica de uma área artística. André Murraças partiu do arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) para

analisar espetáculos com tons *queer* realizados entre o início do século XX e o XXI em Portugal (ibid., p. 31), tentando perceber como “os seus programas, fotografias, ou cartazes” (ibid.) podem dar a conhecer identidades que foram perseguidas, ou viveram escondidas dentro e fora do palco.

Abordar a história do teatro *queer* em Portugal sem mencionar a opressão e censura do Estado Novo é impossível. Neste período existiram vários artistas homossexuais como atores, cenógrafos, figurinistas, etc., porém, de todos os cartazes ou programas de salas de espetáculos em que apareciam, nunca tal era sugerido: “Essa menção de visibilidade não tem de ser uma etiqueta, mas deveria ser vista como parte da identidade de qualquer pessoa, estar presente de alguma forma, ser representada mais ou menos literalmente.” (Murraças, 2024, p. 39).

Aliás, ainda antes do Estado Novo algum género de representatividade *queer* existiu, por exemplo na revista à portuguesa, em que mulheres apareciam vestidas de fato e gravata e homens com roupas tipicamente associadas ao imaginário feminino (Murraças, 2024, pp. 40-42). Esta realidade era frequente inclusive no Parque Mayer (ibid., p. 42), através de figuras como a atriz e cabeça de cartaz Irene Isidro. Esta, nos anos 1930, além de fumar publicamente e conduzir um carro na capital, tinha relacionamentos bastante conhecidos no meio com outras mulheres (ibid., pp. 43-44).

Mais adiante, mas ainda no Estado Novo, existiram autores como Bernardo Santareno – pseudónimo de António Marinho de Rosário – que conseguiram publicar várias obras, mesmo que sofressem restrições, ou que não chegassem a estreiar em palco (Hmida, 2022, p. 1). As peças santarenianas exploravam a desconformidade nos termos da marginalização de certas personagens que se acabava por transformar em violência, devido à sua “sexualidade, o género e as convicções políticas” (ibid., p. 2). Esta discriminação baseava-se nas estruturas hierárquicas e de exclusão social da época do Estado Novo (ibid.). Um exemplo bastante relevante é a peça *O Pecado de João Agonia*, de 1961, que estreou no Teatro Capitólio (Murraças, 2024, p. 44). Embora a homossexualidade de João, o protagonista, nunca tenha sido explícita, sabia-se que esse era o tema principal da peça, assim como o estigma e perseguição de que era alvo, por parte das figuras masculinas da sua família (Hmida, 2022, pp. 37-39). Através destas representações, Santareno conseguia “chamar a atenção do leitor e do público para a injustiça bem como a crueldade dos detentores de poder” (ibid., p. 84).

Por outro lado, no estudo do arquivo de Murraças são lembrados ainda os espaços culturais e teatrais que tiveram um impacto importante na cena *queer*, como foi o caso da Casa da Comédia ou do Teatro da Comuna, durante a década de 1980 (Murraças, 2024, pp. 48-49). Já nos anos 1990, além de terem crescido os cafés-concerto (Murraças, 2024, p. 60), textos de autores que não tinham sido permitidos até então começaram a ser utilizados em vários teatros, seguindo a tendência “*classic gay*”, apresentada por Murraças. Foi possível compreender os problemas da comunidade LGBTI+ e como vivia fora das fronteiras portuguesas, em espaços teatrais como o Teatro Aberto, a Cornucópia ou o D. Maria II (ibid., p. 56).

Com efeito, no que toca a tópicos abordados frequentemente na história do teatro *queer* supramencionadas, o HIV surgiu em algumas representações nacionais (ibid., p. 57), apesar de não ter

sido um tema central, ao contrário do que acontecera noutros locais (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 43). Ainda assim, na sequência desta doença, com a perda de alguns artistas importantes, a apresentação dessa realidade em palco, em peças como *D. João e a máscara* (1989) ou *Terminal Bar* (1990), permitiu que a comunidade homossexual sentisse a sua dor e angústia representadas e vistas em palco, em conjunto com o amor (Murraças, 2024, p. 60).

Ainda por volta desse período, foi criada a companhia de teatro Escola de Mulheres, ainda hoje com espaço em Lisboa, devido à “necessidade de legitimar a voz das mulheres do teatro e empoderá-las no panorama do âmbito teatral, colocando-as em evidência para que suas presenças não sejam apagadas ao longo da história das artes performativas.” (Macedo, 2021a, p. 88). Em paralelo, no que toca a figuras femininas relevantes, ainda nos anos 1990, a atriz e diretora Mónica Calle explorou o questionamento sexual e de género (ibid., pp. 86-87).

Por sua vez, João Garcia Miguel parece ser um exemplo de encenador em Portugal que tem tido uma presença bastante interessante. Partindo do texto de *A casa de Bernarda Alba*, originalmente de Federico García Lorca, o encenador e dramaturgo apresentou personagens através de uma desconstrução de género: uma governante na pele de um ator, por exemplo (Schiappa, 2023, p. 67-68). Ao representar variados corpos, simboliza também um leque de sexualidades e géneros: “Tal como não existe só um ou dois teatros, mas vários, também não existe um ou dois géneros mas vários” (ibid., p. 69). Segundo Schiappa, são encenadores como este que dão esperança à liberdade e que continuam a lutar pelo erotismo (ibid.).

Por outro lado, também André Murraças e Miguel Abreu, criadores teatrais portugueses entrevistados por Guerreiro e Quadrio (2005) no início dos anos 2000, demonstravam a importância do teatro de género nos seus trabalhos, mesmo que as suas preocupações não fossem especificamente fazer peças dentro dessa categoria (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 35). Murraças salienta, inclusive, que a questão do género no teatro podia nem existir em Portugal (ibid., p. 36), ou que não se deveria esquecer que esta categoria inclui outros textos, além dos *queer*, como a produção teatral heterossexual de mulheres (ibid., p. 41).

Antes de mais, de acordo com Abreu, o público português do teatro, nessa altura, era bastante reduzido, em relação a outros países, sendo ainda sobretudo feminino (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 39) ou até gay (ibid., p. 40), o que influenciava a visão que a audiência poderia ter de um texto teatral.

André Murraças, enquanto autor e intérprete, interessa-se particularmente pelo conceito da performatividade, querendo baralhar o comportamento social aceite com o que pode ser explorado em palco (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 37). Desta forma, vê o teatro como algo que pode pôr todas as noções em causa (ibid.), ainda que não possa mudar o mundo (ibid., p. 38).

Já Miguel Abreu, acompanhando uma técnica japonesa relacionada com o travestismo, tem um grande interesse na exploração do modo como alguém de um género pode representar alguém de outro, sobretudo sem utilizar máscaras. Não recorrendo a efeitos cómicos, e ao assemelhar-se à realidade, o

ator acaba por assustar o espectador que se pode confundir com os seus próprios papéis sociais (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 36).

Tal facto pode ter-se feito sentir de tal maneira no espetáculo *Cabaret das virgens* – em que homens exploravam maneiras de representar tipicamente mais femininas –, que saíram reportagens nos meios de comunicação social a criticarem o Vereador da Cultura, por ter cedido um espaço no São Luiz para a peça. Com efeito, houve claramente um impacto social, até porque “a comunidade homossexual estava na marginalidade” (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 39).

Neste sentido, Abreu preocupa-se, sobretudo, com a escolha do ator ou atriz certo para compreender o interior da personagem que irá interpretar (Guerreiro & Quadrio, 2005, p. 35), chegando a pensar e explorar a técnica do *ator T*. O objetivo desta passava por criar personagens que pudessem ser interpretadas por um ator de qualquer género, abrindo espaço para dinâmicas inovadoras (ibid., p. 36).

Paralelamente, embora não exista um desenvolvimento tão acentuado como noutros países das temáticas *queer* no teatro, têm existido outros avanços. Entre maio e junho de 2015, o Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, teve um programa baseado nos 25 anos do conhecido estudo de Judith Butler – denominado *Gender Trouble – performance, performatividade e política de género* (Tonguz, 2015, p. 9), conectado com a rede de teatros e festivais europeus House on Fire, que procurava abordar temas importantes socialmente (ibid., p. 24). Este ciclo, que incluiu debates, *workshops* e, aquilo que mais interessa neste contexto, espetáculos, explorou o género e a performatividade. Tendo em conta que os curadores do projeto viam o teatro como um “microcosmos da sociedade” (p. 22) e um espaço de reflexão sobre o sexo, o género e a orientação sexual (ibid., p. 17), foram essas as temáticas centrais das peças e performances apresentadas. Várias foram as atividades: desde a comunicação entre os corpos de dois homens, até à participação do público em passeios pela cidade de mãos dadas com outras pessoas com diferentes características, de modo a testarem o seu preconceito (ibid., pp. 22-23).

Falar de teatro e performance *queer* sem abordar um pouco mais a fundo o conceito de *drag* – parece inconcebível. Este é considerado um ato performativo que subverte as normas de género, de tal modo que “satirizam a distinção do género que é performado no corpo da *drag performer*” (Butler, 2016 in Cassis, 2022, p. 124). Um exemplo de como esta forma artística tem ganho um certo reconhecimento, nos últimos anos, pode passar pelo caso da brasileira Gaya de Medeiros que veio para Portugal e passou de atuar em bares e discotecas considerados *underground*, para ser a primeira mulher trans a ter uma criação da sua autoria, *Atlas da Boca*, no Teatro Nacional D. Maria II (Cassis, 2022, p. 123). Esta ilustra como espaços culturais e artísticos podem criar agendas que ajudem não só a desconstruir questões de género, como também relacionadas com o colonialismo e, conseqüentemente, com os colonialismos de género (ibid.) – um papel que o D. Maria II continua a desempenhar.

Chegando a este ponto, seria importante discorrer sobre o teatro lésbico em Portugal ou, pelo menos, sobre a representatividade lésbica. No entanto, não existem estudos que explorem esta temática e os espetáculos teatrais com este foco são ainda muito poucos. Ainda assim e, tendo em consideração que irei explorar em seguida a peça *Dykes on Ice*, acredito que é necessário mencionar que, em 2024 e

igualmente no TBA, foi apresentado o espetáculo teatral *Se não és lésbica, como é que te chamas?*, de Alice Azevedo. Esta partiu do título de um artigo publicado na primeira edição da *Revista Lilás*¹⁵, uma revista lésbica, dos anos 1990 – coincidindo com a altura em que as pessoas se começaram a interessar particularmente pelo lesbianismo (ILGA Portugal, s.d.). A peça – que questionou a forma como as palavras foram usadas para descrever diferentes comunidades ao longo da história, cruzando-as com literatura lésbica – teve ainda novas datas entre abril e maio de 2025 no Centro Cultural de Belém¹⁶.

No início do mesmo ano estreou a adaptação para português, por Maria Inês Marques, da peça do grupo The Five Lesbian Brothers, *As Secretárias* – mencionada anteriormente¹⁷. Nesta, pegando no conceito de lésbicas assassinas, um grupo de mulheres secretárias faz sacrifícios de homens mensalmente (Dolan, 2005, p. 494), como se fosse uma forma de ajustarem contas com o patriarcado.

Estes são apenas dois exemplos – dos poucos existentes em Portugal – de peças com tópicos não só feministas, mas sobretudo lésbicos, apresentadas em palcos portugueses e que são relevantes para o contexto de *Dykes on Ice*, que abordarei em seguida.

¹⁵Teatro do Bairro Alto. *SE NÃO ÉS LÉSBICA, COMO É QUE TE CHAMAS?* (s.d.). Consultado a 30 de agosto de 2025, em <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/se-nao-es-lesbica-como-e-que-te-chamas>

¹⁶Centro Cultural de Belém. *Se não és lésbica, como é que te chamas?* (2025). Consultado a 30 de agosto de 2025, em <https://www.ccb.pt/evento/se-nao-es-lesbica-como-e-que-te-chamas/2025-04-23/>

¹⁷Teatro Municipal do Porto. *The Five Lesbian Brothers / As Secretárias* por Maria Inês Marques (2025). Consultado a 30 de agosto de 2025, em <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/the-five-lesbian-brothers-as-secretarias-0d-0apor-maria-ines-marques>

CAPÍTULO 4

Metodologia

Tendo em conta o interesse no tema da representatividade lésbica no teatro, foi necessário considerar o seguimento lógico que deve existir em qualquer estudo, através da estipulação de várias etapas, onde se inclui o desenho da pesquisa – fundamental para definir os conceitos, métodos e técnicas que servirão de base para as restantes fases. De acordo com Babbie (1989):

Research design starts with an initial interest, idea, or theoretical expectation and proceeds through a series of interrelated steps to narrow the focus of the study so that concepts, methods, and procedures are well defined. A good research plan accounts for all these steps in advance. (p. 120)

Após a seleção da temática, formulou-se a questão de partida – de que forma é que o teatro pode ser uma ferramenta de representatividade da minoria lésbica? –, atendendo que deveria ser clara, exequível e relevante (Quivy & Van Campenhoudt, 2005, pp. 33-36). Isto significou, portanto, que tinha de ser precisa no que queria tentar definir, bem como realista, tendo em conta os estudos que já existem e a intenção do trabalho em causa (ibid.). Esta tornou-se, então, particularmente importante, no sentido em que foi a chave para todas as decisões metodológicas que ajudariam a dar-lhe resposta (Bryman, 2007, p. 6).

Em seguida, enquanto se iam definindo os principais objetivos desta investigação, para chegar a um quadro teórico de qualidade e de modo a delimitar o objeto, dentro da área pretendida, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica e análise de documentos, através de uma seleção de fontes significativas. Com estas informações foi possível proceder a uma revisão da literatura sobre a temática e optar pelo método e técnicas de investigação mais adequados. Desde o início que se considerou que analisar uma peça teatral específica seria uma forma muito interessante de abordar o tema, sobretudo por não existirem praticamente espetáculos teatrais sáficos em Portugal, tal como foi sublinhado anteriormente. Conjugando com o facto de ter tido a oportunidade de assistir à criação de Sónia Baptista, a escolha foi bastante natural. Ademais, *Dykes on Ice* revelou-se uma obra intrigante e provocadora, considerando a reflexão que poderia impulsionar. Tendo em vista que se pretendia incidir sobre um caso particular, a metodologia qualitativa revelou-se a mais apropriada. Esta seleção pode ser considerada um “*typical case*”, ou um caso típico, no sentido em que pode ser representativo de um fenómeno, levando à possibilidade de tirar ilações que se apliquem para além do caso concreto da peça (Gerring, 2009, p. 16). *Dykes on Ice* parece ser um estudo de caso típico, segundo as definições de Gerring (2009), na medida em que apresenta características muito comuns em peças de teatro do universo *queer* – como a menção a fases da história lésbica, a experiências pessoais da criadora, a representação LGBTI+ no cinema ou na televisão, ou o recurso ao humor e ao sarcasmo, entre muitos outros – como ainda será explorado mais profundamente nesta dissertação.

Por outro lado, a extensão da generalização para o teatro português pode estar ligada à apresentação de elementos relacionados com o contexto nacional, desde a referências a eventos, ou a personalidades do imaginário local. Partindo desta perspetiva, e face à lacuna de estudos na área, esperamos que esta investigação possa vir a contribuir para pesquisas futuras e, consequentemente, novas compreensões desta realidade ou outras que com ela se conectem.

Assim, optou-se pela ótica da produção da peça, através da auscultação da respetiva equipa. Para tal, a técnica selecionada foi a das entrevistas, as quais são uma ferramenta de recolha de informação “*face-to-face*”, sendo uma janela para compreender a forma como as pessoas entrevistadas veem o mundo e percecionam as realidades em que participam (Magnusson & Marecek, 2015, pp. 6-7).

No que diz respeito ao tipo de entrevistas, as semidiretivas foram as que se mostraram mais apropriadas, uma vez que não são nem demasiado restritas, nem totalmente abertas. A pessoa que realiza este género de entrevistas costuma dispor de um guião previamente definido com perguntas-guia, cujas respostas são necessárias para dar cumprimentos aos objetivos da investigação. Contudo, não precisa de as questionar em determinada ordem, nem que elas sejam formuladas no momento da conversa exatamente como foram escritas (Quivy & Van Campenhoudt, 2005, p. 192). Ainda assim,

o investigador esforçar-se-á simplesmente por reencontrar a entrevista para os objetivos cada vez que o entrevistado deles se afastar e por colocar as perguntas às quais o entrevistado não chega por si próprio no momento mais apropriado e de forma tão natural quanto possível (ibid., p. 193)

De modo a conseguir obter a informação que se pretende, é necessário criar um contacto direto e um diálogo aberto entre a pessoa entrevistadora e a entrevistada. De facto, como mencionado num exemplo sobre feminismo, no livro de Bryman (2016), a escolha destas entrevistas em específico deveu-se à forma como se pretendia permitir que as mulheres pudessem expressar as suas ideias e serem ouvidas – “I wanted their voices and their stories to be heard, rather than my own words and ideas directing their thoughts” (p. 492). Isto relaciona-se claramente com o ponto deste estudo, pois é pretendido perceber as perspetivas de pessoas que representam uma minoria, sobretudo porque algumas delas fazem parte efetivamente desse grupo.

Tencionava-se abranger os seis elementos da produção do espetáculo *Dykes on Ice* e a perspetiva de alguém que representasse o espaço que permitiu que a peça fosse apresentada inicialmente. No entanto, não foi possível estabelecer contacto bem-sucedido com a pessoa responsável pelo som. Assim, foram conduzidas um total de seis entrevistas semidiretivas, como mostra a Tabela 1, o que inclui cinco das seis pessoas da produção, em adição ao diretor artístico do teatro em que a mesma decorreu.

Tabela 1 - Caracterização das pessoas entrevistadas

Nome	Papel na peça <i>Dykes on Ice</i>
Sónia Baptista	Atriz, criadora e encenadora
Joana Levi	Atriz e cocriadora
Bruno Soares Nogueira	Ator e cocriador
Raquel Melgue	Cenógrafa e videógrafa
Daniel Worm	Desenhador de luz
Francisco Frazão	Diretor artístico do TBA

Para chegar às pessoas entrevistadas, estabeleceu-se o primeiro contacto com o Teatro do Bairro Alto (TBA) por email que, com a sua autorização, disponibilizou os contactos de Sónia Baptista, a principal criadora da peça. A partir daí, a atriz e criadora cedeu, com os consentimentos respetivos, todos os emails das pessoas que acabaram por ser entrevistadas.

De acordo com a lógica das entrevistas semidiretivas (Ruquoy, 1997), elaborou-se um guião, informado pela revisão da literatura, que continha todas as questões a que se queria ver dada resposta. No entanto, levando em consideração que haveria diferentes graus de implicação e responsabilidade na peça, de acordo com os papéis de cada elemento, o guião para a conversa com Sónia Baptista (cf. Anexo A) – que também foi a primeira a acontecer – resultou numa entrevista bastante mais longa. Este facto decorre da necessidade de conhecer mais sobre a perspetiva da principal criadora da peça, bem como de obter informação importante para as restantes entrevistas. Ou seja, essa entrevista funcionou também, simultaneamente, como uma entrevista exploratória contextualizadora. Já o guião das restantes entrevistas (cf. Anexo B), foi criado de modo que pudesse ser adaptado, em pequenos pormenores, no que tocava à responsabilidade de cada pessoa. O guião encontrava-se dividido em dimensões temáticas, apesar de a ordem definida não ter sido seguida obrigatoriamente no decurso de cada entrevista, já que, de acordo com a lógica da semidiretividade, a postura passou por deixar a pessoa entrevistada falar espontaneamente daquilo que lhe parecesse relevante.

As entrevistas foram realizadas entre os meses de julho e agosto de 2025, na sua maioria presencialmente na zona de Lisboa, exceto a conversa com Joana Levi que, por indisponibilidade da mesma, se efetuou online, via Zoom. Os locais escolhidos foram acordados previamente com cada pessoa entrevistada, consoante as suas disponibilidades e tendo a preocupação de acontecerem em sítios que assegurassem a privacidade e o conforto e que tivessem pouco ruído. Note-se que foi necessária a gravação do conteúdo das entrevistas, também ela aceite por todas as pessoas.

Já no que concerne especificamente aos momentos das entrevistas, é de salientar que a todas as pessoas entrevistadas foi fornecida uma descrição sobre o estudo em causa, tendo estas assinado um documento sobre o consentimento informado (cf. Anexo C), onde tiveram acesso a todas as particularidades e direitos que tinham nesta colaboração. Isto porque, enquanto agentes de uma

investigação científica, é necessário respeitar todos os seus intervenientes, assim como a sua dignidade. Tal só é possível, tendo em vista certos procedimentos éticos e deontológicos, tal como o descrito acima. Aliás, segundo o Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados, “61) - As informações sobre o tratamento de dados pessoais relativos ao titular dos dados deverão ser a este fornecidas no momento da sua recolha.” (RGPD EU/2016) Assim, é possível gerir as expectativas de quem colabora com a investigação, criando-se um ambiente de confiança. Aliás, note-se ainda que toda a informação relativamente a este processo foi submetida, e aprovada, pela Comissão de Ética da Escola de Sociologia e Políticas Públicas¹⁸.

Todavia, é de sublinhar que, no contexto do estudo de caso de *Dykes on Ice*, não se pode garantir o anonimato, na medida em que é necessário revelar o papel de cada pessoa entrevistada na peça, que se encontra acessível publicamente. Ao contrário do que acontece frequentemente nas investigações em ciências sociais, o anonimato não foi, assim, garantido, antes colocado às pessoas, com total transparência, que seriam identificadas na investigação.

As entrevistas tiveram uma duração entre os cerca de 20 minutos e as 2 horas, levando em consideração o grau de profundidade da informação fornecida e o desenvolvimento das questões colocadas. Tal como seria de esperar, e como já referido, a entrevista de Sónia Baptista foi a mais longa.

A análise de conteúdo dos dados das entrevistas foi realizada através da abordagem temática (Maroy, 1997) – desde o trabalho de descoberta, passando pela codificação exaustiva e comparação dos dados. Neste sentido, depois da transcrição completa de cada uma das entrevistas e da leitura atenta das mesmas, cada trecho foi codificado e colocado na grelha de análise de conteúdo criada para o efeito. Deste modo, foi possível comparar as respostas dadas por cada elemento da equipa de produção, compreendendo as ideias coincidentes, assim como as excecionais, de acordo com os objetivos da investigação.

É ainda de notar que, em conjunto com os dados das entrevistas, a parte empírica desta dissertação contou, como técnica complementar, com a análise do guião da peça. Disponibilizado por Sónia Baptista, o objetivo principal da utilização deste elemento passou por compreender a mensagem transmitida pelas falas dos atores e atrizes, além dos momentos principais do espetáculo.

¹⁸ Parecer Final da Comissão de Ética da ESPP – PF-43/2025

O estudo de caso *Dykes on Ice*: Perspetivas da produção

5.1. Contexto da peça

Antes de mais, é relevante explicitar o contexto em que surgiu a peça. *Dykes on Ice* é a segunda parte de uma trilogia criada pela atriz e encenadora Sónia Baptista. Tal como a própria mencionou numa entrevista a Francesca Rayner, este conjunto de espetáculos “atravessa questões de sexualidade, de representação de género, de saúde física e mental, questões políticas e sociais da vivência LGBTQIA+” (Teatro Nacional D. Maria II, 2025, p. 6). Partindo de uma experiência mais pessoal, até aos questionamentos mais profundos e universais sobre o *status quo*, Sónia Baptista criou uma progressão acentuada na escolha das temáticas abordadas (ibid).

A primeira parte denominada *Sweat Sweat Sweat*, de 2023, foi um monólogo em que Baptista explorou a realidade do envelhecimento conectado com a sexualidade, uma vez que correspondeu a um período em que fizera 50 anos. Já a última parte, denominada *King Size* e apresentada nos Jardins do Bombarda, com o Teatro Nacional D. Maria II, partiu de uma vontade de explorar a ideia de *drag king* ou *drag queer*. Com mais três pessoas em palco e um holograma, Baptista apresentou, em junho de 2025, uma representação das especificidades da masculinidade, de forma exagerada e absurda, com muitas características ligadas ao *Camp* (Teatro Nacional D. Maria II, 2025, p. 6) – tal como Schildcrout (2014) referiu que é comum nas peças de teatro *queer*.

No meio encontrou-se o espetáculo teatral *Dykes on Ice*, de cerca de 1 hora e 40 minutos, que, partindo de uma proposta feita por Baptista ao diretor artístico do Teatro do Bairro Alto (TBA) sobre compor algo *on ice*, acabou por estar em cena entre os dias 30 de maio e 2 junho de 2024. É de salientar que a temática da peça surgiu aquando da pesquisa para o *Sweat Sweat Sweat*, ao descobrir o livro *Soul on Ice* (1965), de Eldridge Cleaver – mencionado no filme *Privilege* (1990). Foi através da violência da frase “se uma lésbica é alguma coisa, é uma mulher frígida”, que Baptista mapeou o tema que iria trabalhar, ligando a frigidez ao *on ice* (Teatro Nacional D. Maria II, 2025, p. 6). Assim, segundo o site do TBA:

Dykes on Ice parte de uma investigação sobre a vivência lésbica-sáfica: das agressões e micro-agressões até às estratégias usadas para as ultrapassar e lhes sobreviver. Reflete não só nos efeitos no espírito, mas também no corpo, na capacidade pessoal e criativa de existir combatendo o silenciamento, a agressão e a invisibilidade¹⁹

¹⁹ Teatro do Bairro Alto. *Dykes on Ice* (s.d.). Consultado a 1 de setembro de 2025, em <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/dykes-on-ice>

É importante sublinhar que, além desta peça ser inclusiva devido à sua temática, contou ainda com legendas em inglês na sessão de 31 de maio e interpretação em Língua Gestual Portuguesa na seguinte, bem como audiodescrição, com reconhecimento de palco prévio²⁰.

Antes de prosseguir para a análise das entrevistas, é relevante explorar um pouco mais sobre a mensagem da peça – embora a visão da equipa sobre esta seja desenvolvida mais adiante – e os vários momentos constitutivos da mesma. Assim, irei partir do guião (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024), pois este inclui elementos da encenação, além do texto dramático propriamente dito (Barthes, 1964 in Fernandes, 2001).

Analisando o guião, é possível compreender que o assunto principal se centra não só no contexto português, como também no brasileiro, por uma das atrizes ser brasileira e trazer um pouco dessa realidade. Ademais, relaciona-se ainda com o objetivo de “descolonizar e *queerificar* a história, sobre ocupar e recuperar palavras e imagens” (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024). Esta recuperação liga-se, sem dúvida, com as mulheres lésbicas quererem criar as suas representações – onde se insere claramente este espetáculo –, revertendo “o *male gaze* que controla, até hoje, as imagens lésbicas, geralmente sexualizadas” (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024). Estas ideias do *male gaze*, do *voyerismo* e da hipersexualização da mulher lésbica enquanto objeto da pornografia e do desejo masculino estão relacionadas com as perspetivas de Macedo (2021b) e Grillo e Lanzarini (2018). Tal como menciona Baptista, na entrevista realizada para esta pesquisa: “é mesmo uma coisa marcante de uma representação muito problemática de continuar a ser um *male gaze* super perverso e fetichista em relação a uma relação entre duas mulheres, à representação daqueles corpos” (Sónia Baptista, atriz e criadora).

Neste sentido, pretende falar-se, abertamente, da invisibilidade de que estas pessoas são alvo, à medida que se aborda a representação que costumam ter como personagens tristes, torturadas, vilãs (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024) –, ou como parte de um grupo de homossexuais monstros homicidas, tal como Schildcrout (2014) discorrera. Além do mais, a maior parte das vezes que existe uma apresentação da suposta realidade lésbica é através de atrizes que não só não são lésbicas, como também não pertencem à comunidade *queer* (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024).

Com efeito, o guião da peça explica, por si só, que o que se pretendia analisar era a falta de imagens de mulheres lésbicas em Portugal, em que parece que “só havia quatro lésbicas (...) de que vagamente se falava” e que surgiam frequentemente no meio artístico, como a cantora Dina (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024). Com recurso à ironia e um sarcasmo mordaz, como se verificará ao longo deste capítulo, as pessoas que escreveram a peça começam por sublinhar, através das suas personagens, desde logo, que as mulheres lésbicas querem expressar “que a nossa sexualidade não é invertida, não é

²⁰ Teatro do Bairro Alto. *Dykes on Ice* (s.d.). Consultado a 1 de setembro de 2025, em <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/dykes-on-ice>

desviante, não é anormal, em relação à heterossexualidade. Se a heterossexualidade é a norma, temos de nos explicar em relação à norma.” (ibid.)

Para explorar essa diferença em relação à norma, ou tentativa de pertença, são salientadas várias personagens e personalidades históricas – como Safo de Lesbos, Anne Frank, ou Jo do livro *Mulherzinhas* –, bem como referências da cultura *pop*, como Elsa do filme *Frozen* (2013), ou mesmo Taylor Swift, que costumam ter rumores e alegações à volta da sua sexualidade.

Abordado o contexto da mensagem, irei passar a explicitar os momentos que constituem este espetáculo, na medida em que são necessários para compreender a dimensão e complexidade da peça, assim como partes do conteúdo das entrevistas que serão discutidas mais à frente.

O espetáculo começa com Sónia Baptista, por detrás de uma cortina a descrever, de forma irónica e estereotipada, quem são as mulheres lésbicas:

As lésbicas são chatas e feias e masculinas, e femininas, só para chatear. As lésbicas não têm sentido de humor, não têm sentido de estilo, não se sabem vestir, não se sabem calçar, têm as unhas curtas, a cara lavada. (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024)

Depois, entre a queda da cortina, a explicação do surgimento desta peça e mais enumerações de estereótipos, entra Joana Levi a patinar em cena, com uma música brasileira animada no *background*. É importante mencionar, neste ponto, que todos os atores e atrizes se apresentam com os nomes próprios – tal como será ilustrado adiante. Ainda assim, é neste início, e após um *blackout*, que a personagem de Bruno Soares Nogueira nos é apresentada, através das questões inconvenientes, típicas de um homem hétero homofóbico, que acompanham todo o espetáculo.

Posteriormente, surge o primeiro momento histórico, com recurso a um ecrã e projeção de imagens, na pessoa de Filipa de Sousa. Esta mulher nasceu em Tavira no séc. XVI e foi para Salvador, coincidindo não só com a conexão entre Portugal e Brasil, como também com “um dos primeiros relatos (...) de uma lésbica a viver o seu lesbianismo, o seu safismo” (Sónia Baptista, atriz e criadora). Contudo, no final do século, quando a Inquisição portuguesa chegou ao Brasil à procura de heresias, uma ex-amante de Filipa, Paula Sequeira, denunciou-a, depois de encontrarem um livro que era proibido pela Igreja Católica em sua casa. Isto levou “a um processo em que 29 mulheres são acusadas de práticas sáficas.” (Baptista Levi & Soares Nogueira, 2024) e, ao contrário das outras mulheres que negaram, esta confessou que namorava com mulheres, sentindo por elas “grande amor e afeição carnal” (ibid.).

A apresentação desta história é particularmente relevante, porque ajuda a compreender a forma como as mulheres lésbicas eram tratadas por volta da Idade Média, reforçando as afirmações de Larangeira (2023) e de Clarke (2020). Aliás, segundo esta doutrina católica, as relações sexuais entre mulheres sem penetração estavam associadas a uma ingenuidade infantil e eram, portanto, menos pecaminosas. Assim, na peça é ainda referido que:

As praticantes do Nefando, ou seja, que usavam de instrumentos de penetração eram condenadas à fogueira, as outras ditas práticas sáficas eram condenadas só com humilhações e torturas em praça pública. (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024)

Após este momento e a menção a autores/as que descrevem as mulheres lésbicas, surge uma parte dedicada à interpretação de um áudio pornográfico, encontrado por Bruno Soares Nogueira. Com uma escolha de iluminação bastante movimentada e cores de festa, bem como música, é utilizado um adereço em tamanho real, onde as atrizes atuam – como é visível na Figura 1.

Figura 1 - Interpretação de áudio pornográfico, por Sónia Baptista e Joana Levi



Fonte. *Dykes on Ice*, direção de Sónia Baptista, TBA, 2024. Frame extraído de gravação da apresentação (00: 31:44). Vídeo cedido por Sónia Baptista.

Depois surge a relevante sequência da cronologia lésbica, inspirada na experiência pessoal de Sónia Baptista – de que se falará em seguida –, passando por todas as suas fases, desde relações heterossexuais, até se descobrir lésbica. Começando pela sua infância – e sempre referindo a expressão “São os anos 70 e eu não sou lésbica”, alterando-se apenas de acordo com a década em análise –, há um momento de dança, em que Baptista se encontra com patins calçados, na pequena zona de gelo improvisado em acrílico (ver Figura 2).

Figura 2 - Sónia Baptista a simular patinagem no gelo



Fonte. *Dykes on Ice*, direção de Sónia Baptista, TBA, 2024. Frame extraído de gravação da apresentação (00: 40:57). Video cedido por Sónia Baptista.

Já na referência aos anos 1980, Bruno Soares Nogueira interrompe o monólogo que parece estar a acontecer, entregando gelados ao público – correspondendo à maior interação direta com a audiência do espetáculo. No contexto da década de 1990, há uma menção a uma reportagem realizada pela RTP com mulheres lésbicas – algo inédito para a altura e que pareceu dar-lhes uma certa visibilidade. Isto, tendo em conta que são apresentados, logo de seguida, vários casos de violência contra mulheres sáficas: “Este frio que vem de dentro, que gela as veias de terror, dá-me a mão, meu amor, *walking on thin ice*, é quebradiço, o gelo” (Baptista et al., 2024).

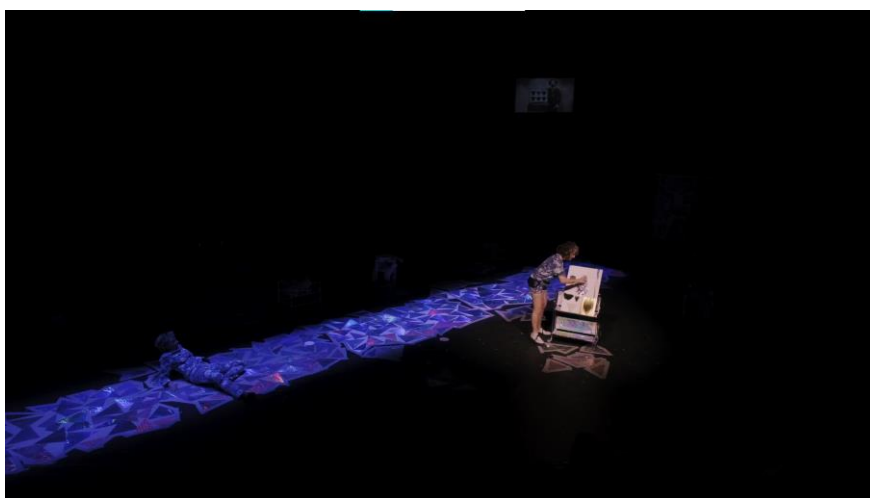
Neste sentido, é ainda descrito que começa a existir, à data, uma representação de mulheres lésbicas nos vários modelos de ficção, seja na televisão e em telenovelas brasileiras, ou nos filmes. No entanto, tal como Dolan (2005) sublinhou, existia sempre um destino trágico para essas personagens. Posteriormente, há uma referência aos anos 2000, quando existiram vários momentos de *queer baiting*, isto é, uma apropriação da causa LGBTI+ com o objetivo de obter algum género de benefício financeiro ou em termos de popularidade (Garcia et al, 2022), na cultura *pop* – desde o beijo entre Madonna, Britney Spears e Christina Aguilera nos VMA’s, até à música *I Kissed A Girl*, de Katy Perry.

No que concerne ao cinema, o filme *La Vie D’Ádele* inspirou, de forma bastante negativa, um segmento do espetáculo, em que as duas atrizes fazem uma reinterpretação, com duas bonecas insufláveis, da cena de relações sexuais lésbicas de 10 minutos da longa-metragem. Existe inclusive a menção, por parte de Baptista no guião da peça, que este momento do filme só é encontrado online em sites pornográficos. Com efeito, a atriz refere ainda que, apenas em 2019, o algoritmo do Google foi alterado de modo que os primeiros resultados da palavra “lésbica” não fossem provenientes desse género de entradas.

Em seguida, pelas atrizes do filme *La Vie D’Ádele* terem utilizado *merkins* – géneros de “capachinhos tapa-sexo” (Baptista, Levi & Soares Nogueira, 2024) para gravarem as cenas sexuais,

Joana Levi apresenta um *workshop* dessas peças – ilustrado na Figura 3 –, explicando que foram criados inicialmente nos anos 1500 por profissionais do sexo. Além da apresentação de imagens no *background*, a luz neste momento aparece bastante focada na banca de *merkins* que a atriz possui. Neste sentido, aproveita-se para abordar os vários tipos de depilação que as mulheres costumam ter, culminando em Levi e Baptista a mostrarem as suas partes íntimas. Este ato pode, deste modo, comprovar a teoria de Foster (2016) de que a nudez, mesmo que parcial, torna a sexualidade visível, tirando-a do plano meramente simbólico.

Figura 3 - Momento de “workshop” sobre “merkins”, por Joana Levi



Fonte. *Dykes on Ice*, direção de Sónia Baptista, TBA, 2024. Frame extraído de gravação da apresentação (1:22:28). Vídeo cedido por Sónia Baptista.

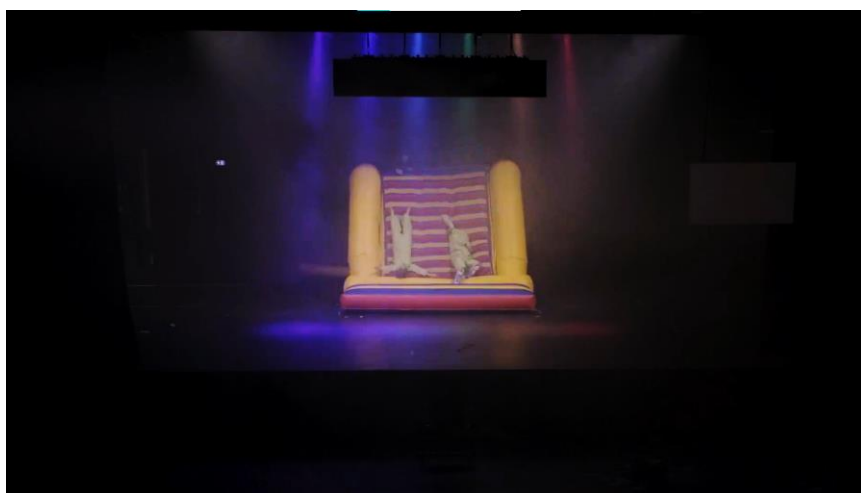
Note-se que, entre momentos, existem várias pausas não só de dança e de cantos aleatórios, como também de músicas mais eruditas como o dueto de Lakmé, além de sons e referências a uma carrinha de gelados – já que é esse o tema de partida da peça. Desta forma, pode mencionar-se a mistura de áreas que existe no espetáculo e que costuma ser habitual no teatro *queer* (Larangeira, 2023). Em acrescento, também Bruno Soares Nogueira surge frequentemente com intervenções homofóbicas, fazendo tantas referências à realidade que, inclusive, menciona que o presente espetáculo corresponde ao segundo naquela sala sobre a mesma temática na temporada.

Aproximando-se do final, existe a menção à recente criminalização das terapias de conversão em 2023. Com efeito, antes do *strip* – um dos momentos mais desconfortáveis para o público, como veremos – realizado pela persona de Bruno Soares Nogueira a Joana Levi, como forma de terapia de confirmação/reafirmação, através de uma escolha sonora e de iluminação forte; existe uma reflexão sobre estas práticas:

Como é que se corrige o que não estava errado? E como é que se recupera o que foi tirado? E se respondermos com uma terapia de confirmação sexual? De um lesbiamento efetivo e afetivo? De um reafirmar do desejo safado? Imaginem.

Para terminar efetivamente, depois da frase “Se uma lésbica é alguma coisa é... é tudo o que ela quiser!”, proferida por Sónia Baptista, segue-se a cena final da peça, com uma música muito animada sobre “colar velcro” – algo associado às relações sáficas. Abre-se, então, o pano do TBA num segundo plano de palco, começando a encher-se um insuflável com uma parede de velcros, com cores bastante vivas – como se pode verificar na Figura 4. Assim, as duas atrizes, com macacões claros vestidos, saltam para o local, colando e descolando-se, repetidamente, até terminar o espetáculo.

Figura 4 - Momento final da peça com o insuflável de velcros, com Sónia Baptista, Joana Levi e Bruno Soares Nogueira



Fonte. *Dykes on Ice*, direção de Sónia Baptista, TBA, 2024. Frame extraído de gravação da apresentação (1:37:37). Vídeo cedido por Sónia Baptista.

5.2. Percurso profissional e posicionamento face ao papel social da arte

Logo no início de cada uma das entrevistas, foi criado um momento em que se procurou compreender o percurso profissional das pessoas entrevistadas, de modo a perceber-se o *background* artístico das mesmas, que influenciou os seus papéis na produção da peça em análise.

Sónia Baptista começou o seu percurso na área da dança, onde percebeu que o seu lugar era em cima de um palco. Contudo, com uma tragédia que a impossibilitou de continuar a explorar as suas capacidades enquanto intérprete de dança, descobriu a possibilidade da criação e interpretação, através do poder da palavra – fosse escrita, dita ou cantada. Foi neste contexto que surgiu a hibridez do seu trabalho, ou seja, a não necessidade da categorização de um espetáculo como dança, teatro ou outras formas artísticas, o que leva à difícil definição das suas obras.

Já Joana Levi, identificando-se não só como criadora e atriz, mas também como performer, começou a sua formação em grupos de teatro experimental. Vendo-o como um canal do corpo, sempre gostou de trabalhos que envolvessem uma criação bastante colaborativa. Por outro lado, Bruno Soares Nogueira estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde conheceu Sónia Baptista, que encenou

o seu espetáculo final de curso. Após a pandemia, teve a oportunidade de trabalhar com a mesma em alguns projetos, bem como com outras companhias e salas teatrais.

No que concerne à restante equipa de produção, Raquel Melgue, a responsável pela cenografia e vídeo, formou-se em pintura e trabalha maioritariamente com design, assim como com vídeo e fotografia. Foi nesse sentido, inclusive, que conheceu Sónia Baptista, que a foi convidando para colaborar em diferentes projetos, até passar a estar encarregue do espaço cénico. Em paralelo, Daniel Worm, tendo uma família ligada às artes do espetáculo, acabou por começar a trabalhar como técnico de luz. Passando por instituições prestigiadas como a Fundação Calouste Gulbenkian, ou o Teatro Nacional de São João, o seu trabalho começou a ser especificamente de desenho de luz, após a Expo 98 – onde inclusive conheceu Sónia Baptista, embora não tivessem começado a colaborar logo por essa época.

Por fim, Francisco Frazão formou-se na Faculdade de Letras, já com a perspetiva de criar uma ligação com o teatro. Desde o comité de Leitura dos Artistas Unidos, passando pela Associação Abril em Maio, Frazão passou pela Culturgest, onde foi responsável pela programação teatral. Posteriormente, chegou ao Teatro do Bairro Alto, que se materializou no espaço físico onde a Cornucópia tinha existido durante largos anos. Assim, desde 2018, incluindo o período de obras de remodelação e a pandemia, Frazão tem sido o diretor artístico do TBA. A sua relação com Sónia Baptista surgiu bastantes anos antes, com a sua colaboração num projeto na Culturgest.

Assim, é fácil compreender que todos os caminhos profissionais das pessoas entrevistadas estão interligados, culminando na sua participação e/ou impacto na peça *Dykes on Ice*. Refira-se ainda que neste espetáculo Sónia Baptista, enquanto criadora principal e encenadora, inicialmente tinha procurado que todas as pessoas participantes fossem *queer*, já que essa seria a temática. Ainda que tal não tenha acontecido totalmente, essa parece ser uma grande preocupação e motivo de conforto.

Em paralelo, a grande maioria das pessoas entrevistadas refere que prefere participar em peças que tenham algum tipo de relevância social, não aceitando fazer determinados trabalhos que ideologicamente não se liguem com as suas crenças. Aliás, Sónia Baptista e Joana Levi enfatizam que os espetáculos que criam, ou de que fazem parte, precisam de refletir o contexto atual social e político – seja no que toca a “questões de género, seja questões ecológicas” (Joana Levi, atriz e cocriadora). Mesmo passando por pontos mais pessoais, por vezes, importa que tratem assuntos que também sejam universais:

Têm sido trabalhos políticos e que são criados num momento presente e que dialogam com o que se passa na minha vida pessoal e na vida que me rodeia. (...) E, por isso, são peças que eu acho que podem ter impacto em termos sociais, políticos, sobre os quais há desconhecimento, há preconceito (...), mas eu não tenho essa pretensão. (Sónia Baptista, atriz e criadora)

Desta forma, Raquel Melgue, responsável pela cenografia e vídeo, sublinha ainda que trabalhos como este permitem, até para a equipa de produção, aprender sobre realidades que lhes eram desconhecidas.

A perspectiva do ator Bruno Soares Nogueira foi a mais dispar, na medida em que, mesmo acreditando que abordar causas sociais seja importante, não se cinge a aceitar trabalhos de acordo com essa lógica: “A mim interessa-me também trabalhar coisas que não tenham propriamente interesse social. E acho que também há lugar para essas coisas”.

E numa perspectiva não tanto de criação, mas de apoio e espaço de visibilidade para esses trabalhos, Francisco Frazão, representando o TBA, acrescenta que existe uma preocupação com a diversidade, incluindo projetos que não sejam liderados apenas por homens cis brancos, mesmo que as peças não sejam selecionadas por temáticas. Por ser um local com uma missão ligada à experimentação e emergência, os espetáculos não têm que ver apenas com experimentar algo novo, mas com novos modos de criar, sobretudo através das visões de pessoas que não costumam ter as suas realidades representadas em cena. Assim, embora o TBA não seja propriamente um espaço independente, por ter dimensões mais pequenas, acaba por ser mais diverso e ter uma maior liberdade (Iacobuțe, 2019 e Chhagan, 2023), na sua experimentação:

O experimental não é um género, é uma pluralidade de abordagens, é mais uma atitude ou é mais uma maneira de olhar para o mundo (...) o emergente tem a ver (...) com, por exemplo, uma voz insuficientemente ouvida, pouco representada (...) a diversidade vem mais por este lado da sub-representação, ou seja, perceber que há segmentos da população que estão insuficientemente representados na esfera simbólica do país, nomeadamente nos palcos. (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA)

Compreendendo estas perspetivas, a grande maioria dos elementos da equipa sublinha que esta é a primeira peça teatral em que participa cuja temática é centrada nas vivências de mulheres lésbicas. Contudo, algumas já teriam afluído tal assunto em projetos anteriores, nomeadamente Sónia Baptista e Joana Levi. Apenas a responsável pela cenografia e vídeo sublinha já ter feito parte de mais projetos sobre esta realidade, assim como Francisco Frazão, que teve a peça *Se não és lésbica, como é que te chamas?* no mesmo semestre que a *Dykes on Ice* na programação do TBA.

Já no que concerne ao possível papel social da arte, mais particularmente do teatro, a maior parte das pessoas entrevistadas concorda que essa função existe.

Por um lado, a arte é sempre política, segundo o desenhador de luz Daniel Worm e a atriz e cocriadora Joana Levi, no sentido em que representa ou não representa determinadas realidades, já que abordar ou não determinados temas é uma atitude política. Depreende-se, ainda mais, que as opiniões se alinham com Romano (2009), relativamente às criações teatrais lésbicas serem, em si, atos políticos. Isto até porque, como Grillo e Lanzarini (2018) argumentam, é necessário que as artistas lésbicas assumam o seu “lugar de pertencimento” (ibid., p. 196). No entanto, Joana Levi reafirma que, mesmo que não tenha que ser algo explicitamente político e de “levantamento de bandeiras”, “uma performance pode ser uma ação política, de facto, não só a representação de alguma questão política, mas uma ação, um ato.”

Em paralelo, a cenógrafa Raquel Melgue acrescenta que a arte pode ter o papel de informar, tal como Daniel Worm (desenhador de luz) acredita que pode denunciar situações. Os dois concordam, deste modo, que pode ser um meio que os/as artistas utilizam para manifestar as suas ideias, posicionando-se relativamente à realidade social.

Ora, importa salientar que Sónia Baptista, por exemplo, mostrou alguma dificuldade em discutir se a arte poderia mudar o mundo ou não, pois isso traria uma grande pressão aos e às artistas. Isto sobretudo porque, embora exista algo que possam fazer, tendo impacto político e social, o contexto também tem de sofrer mudanças. Esta ideia coincide com a teoria de Soeiro (2021), uma vez que a arte só pode ser inclusiva, se o mundo também o for. Por outras palavras, de acordo com o responsável artístico do TBA Francisco Frazão, os teatros intervêm e fazem parte, já que não se encontram fora da sociedade.

O desenhador de luz Daniel Worm acrescenta que a arte, onde se inclui o teatro, pode ser anacrónica, isto é, que “está fora no tempo porque está sempre atual ou porque está sempre à frente do seu próprio tempo”, levando a que seja possível descobrirem-se novas perspetivas do mundo.

Por outro lado, Frazão, tendo em conta as suas incumbências profissionais, não é a favor de programações temáticas, dado que a forma do espetáculo, para si, é mais relevante do que o tema que aborda:

Tão ou mais importante que o assunto é a própria forma do espetáculo, a sua maneira de ser feito, a sua forma de produção, a maneira como foi pensado e, portanto, eu acho que – e aí não estou a dizer nada de novo, há pessoas que há quase um século dizem isto – muitas vezes é mais política a maneira, esta estrutura, esta forma de produção do espetáculo do que aquilo que eles, por acaso, estão a falar. (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA)

Assim, Frazão argumenta – divergindo do que se verificou em determinados estudos (Malik, 2019; Conway, 2011; Wernick & Woodford, 2014) – que não há propriamente uma relação entre as intensões de um artista ou de uma companhia e os efeitos que determinada peça pode ter. Esta casualidade comum, segundo o próprio, não invalida que certos espetáculos, na história, tenham tido um grande efeito – tal como foi explorado anteriormente, por exemplo com a primeira peça norte-americana lésbica (Dolan, 2005), ou mesmo o próprio National Gay and Lesbian Theater Festival (Keller, 1991).

Juntamente com Francisco Frazão, o entrevistado que se destacou, em termos de respostas um pouco discrepantes em relação às restantes, foi Bruno Soares Nogueira. À semelhança de Murraças (in Guerreiro & Quadrio, 2005), apesar de reconhecer que a arte, passiva ou indiretamente, possa influenciar a forma como o público percebe o contexto em que se insere, não acredita que esta possa mudar o mundo:

A arte não vai salvar ninguém, a verdade é essa, nem vai mudar o mundo. Mas dá-nos pequenas visões e se calhar chama-nos a atenção para certas coisas que (...) nos passam despercebidas, mas também não tem de ser esse o papel da arte. (Bruno Soares Nogueira, ator e cocriador)

5.3. Processo de criação da peça e intencionalidade

Antes de explorar o processo de criação de cada parte envolvida no projeto em análise, é necessário compreender se estamos a falar de uma peça de teatro ou de uma performance, conceitos explorados no estado da arte desta investigação.

Sónia Baptista, apesar de se sentir mais confortável com trabalhos performativos, menciona que em criações como *Dykes on Ice*, o público, que não é do meio ou mais leigo, vê o espetáculo como uma peça de teatro – mesmo que existam pequenas danças durante a atuação. No entanto, este ponto pode ser discutido, na medida em que os atores e atrizes da peça se encontram a atuar em nome próprio – tal como Pavis (2008) mencionou que seria uma característica da performance. Ainda assim, sabemos que em *Dykes* os atores e atrizes estão a interpretar personas que não têm obrigatoriamente as suas características pessoais, já que, por exemplo, Bruno Soares Nogueira deu vida a uma personagem homofóbica.

Sim, (...) nós estamos em palco, ou seja, aquilo não é um confessionário. Eu também estou a representar uma personagem, é uma persona. (Sónia Baptista, atriz e criadora)

Isto significa que, mesmo que exista uma certa hibridez na criação, em que a linha de separação de teatro e performance se torne ténue, e que se verifique mais do que uma forma artística de atuação, *Dykes on Ice* parece fazer parte do leque de peças teatrais. Apesar de carecer de acabamento em certas partes – à semelhança da definição de performance de Pavis (2008), mais uma vez –, já que alguns momentos da peça surgiram de improvisos; na realidade essas cenas iniciais acabaram por ficar quase definitivas no espetáculo, de tal modo que não se pode ligá-lo à efemeridade que uma performance costuma ter.

Conquanto a conexão entre teatro e performance seja muito profunda, e que essa definição possa ser bastante subjetiva (Carlson, 1996 e Schechner, 2017), *Dykes on Ice* será considerado um espetáculo teatral, isto é, uma peça de teatro.

Antes de mais, para analisar o processo de criação deste projeto, é imprescindível perceber a visão da sua principal criadora e encenadora. Como já foi mencionado anteriormente, a forma surgiu ainda antes do conteúdo, com a determinação de Sónia Baptista em criar um espetáculo centrado no gelo, ambicionando até, de início, ter uma pista de gelo no TBA.

Ainda assim, um dos pontos principais a ter em conta é a investigação social que Baptista leva a cabo nas peças que cria e produz. No caso de *Dykes on Ice*, esta pesquisa centrou-se naquilo que as mulheres lésbicas costumam ouvir, “aquilo que menos fofinho lhes é dito”. Mesmo que tenham inventado certos elementos, as três pessoas criadoras verificaram que a presença online destas microagressões é muito frequente, em todo o género de comentários. Assim, Baptista acredita que a sua maior inspiração, para demonstrar a misoginia e lesbofobia na figura de Bruno Soares Nogueira, corresponde à realidade à sua volta, incluindo o contexto político português e internacional. Para tal, foi também importante analisar políticos na televisão, nomeadamente a abordarem a “questão da ideologia de género”, que vê como algo absurdo.

Esta investigação, levada a cabo por Sónia Baptista, incluiu ainda reflexões e leituras de estudos *queer* de pensadoras como Judith Butler ou Monique Wittig, que, inclusivamente, foram mencionadas anteriormente nesta dissertação.

A par da influência contextual – tal como Francisco Frazão, Daniel Worm ou Bruno Soares Nogueira referem –, os trabalhos de Baptista acabam por ser muito autobiográficos, na medida em que a artista transporta características da sua dimensão pessoal para a escrita e interpretação em palco. Para comprovar este ponto comum do teatro lésbico muito explorado por Romano (2009), Baptista acrescenta que não faz distinção entre a sua vida pessoal e artística. Embora, de facto, as peças sejam, muitas vezes, construídas a partir de experiências reais, existe também “uma narrativa, uma ficção, uma dramaturgia” (Sónia Baptista, atriz e criadora).

No que concerne especificamente a *Dykes on Ice*, Baptista observa que as suas motivações se deveram, sobretudo, à liberdade que sente atualmente para a criação. Para além do mais, o que já experienciou, bem como situações a que assistiu, tiveram um peso no desenvolvimento das temáticas. Aliás, foram particularmente relevantes as representações lésbicas sem finais felizes que viu, “em que há sempre esta *trope* do *kill your gays*, em que as lésbicas ou são deprimidas ou são psicóticas ou são as duas coisas ao mesmo tempo”. Esta realidade não só é explorada no espetáculo teatral, como factualmente provada por artigos como o de Dolan (2005), mencionado anteriormente. Assim, Sónia Baptista sentiu necessidade de abordar este problema, refletindo sobre como tal a incomodava e a fazia questionar se nunca ninguém teria pensado nele.

Ora, não querendo que as pessoas “levem à letra” aquilo que diz em palco, nem que esta fosse uma peça didática – contrariamente à característica, apresentada por Dolan (2005), típica do teatro lésbico –; acredita que a sua vivência pode ter um papel importante. Isto, nomeadamente através da cronologia lésbica que elabora, enquanto alguém que viveu de forma heteronormativa durante bastante tempo. Ademais, também as referências, relativas à representação de lésbicas talvez um pouco mais positivas, serviram de inspiração, uma vez que as imagens sáficas que foram passando pela sua vida, mesmo “ainda sem praticar o safismo”, já a impactavam, como é o caso das menções à série *The L Word* ou ao livro *The Price of Salt*, de 1952, que inspirou o filme *Carol*.

Refletindo sobre as referências que faz ao longo da peça, Baptista sublinha que não faz distinção entre arte maior e menor, no sentido em que tanto explorou filmes, séries e músicas populares na peça, como utilizou uma música erudita de Lakmé, tal como foi referido previamente. Este ponto de ligações da cultura intelectual à mais comum é particularmente interessante, pois foi apresentado por Schildcrout (2014) como um traço do teatro *queer*.

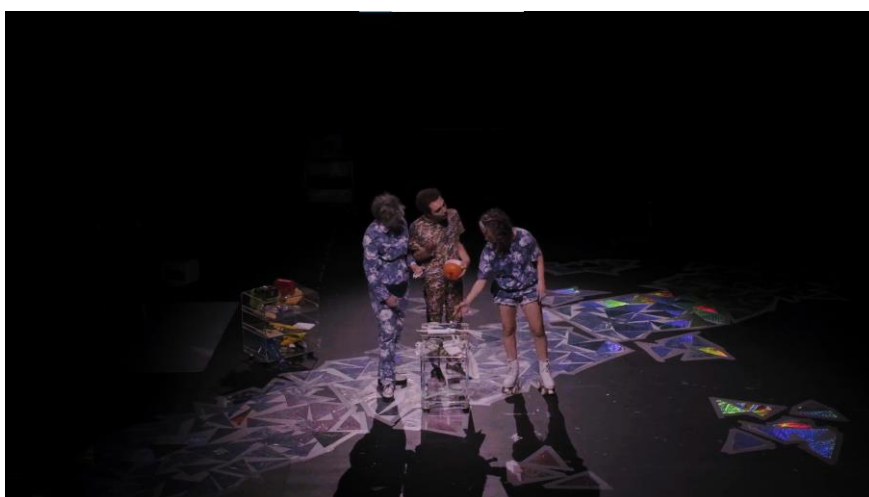
Todo este cruzamento de ideias e temas tratados, bem como a dramaturgia a eles associados, levaram a que *Dykes* exigisse, segundo Baptista, muito trabalho, sobretudo por ter sido conseguida com poucos meios “e com um sentimento muito *punk* de, «olha, vamos fazer é isto, tem que ser»”.

Para que tal fosse possível, é de salientar algumas das características típicas dos trabalhos de Sónia Baptista e que surgiram também em *Dykes*. Primeiramente, o humor – mencionado não só por Baptista,

como por Joana Levi e defendido por Larangeira (2023) – tem um papel fulcral, passando desde apresentações musicais, de danças, ou até mesmo de modos de apresentação do texto. O tom sarcástico na apresentação de estereótipos lésbicos, assim como nos trocadilhos com expressões ligadas à vulva e em repetições como “safá” ou “Será por isso que eu sou lésbica? Isto tem de vir de algum lado...”, ajudam a transmitir a mensagem ao público. Esta insistência, segundo a própria, pode ainda reforçar o absurdo de certas situações, sendo uma forma de comunicação que gosta de usar.

Em paralelo, em termos mais palpáveis, Sónia Baptista também esteve encarregue dos figurinos – visíveis na Figura 5 apresentada abaixo – que, por si só, foram pensados tendo em conta o assunto em análise. Com efeito, as cores mais gélidas e frias constituíram as roupas utilizadas pelas atrizes, já que o que inspirou a peça, na sua génese, foi as lésbicas serem consideradas frígidas; enquanto a roupa de Bruno Soares Nogueira foi apresentada com cores mais quentes, associada a um padrão de tigre, supostamente “mais macha”.

Figura 5 - Sónia Baptista, Bruno Soares Nogueira e Joana Levi em cena



Fonte. *Dykes on Ice*, direção de Sónia Baptista, TBA, 2024. Frame extraído de gravação da apresentação (00:14:23). Vídeo cedido por Sónia Baptista.

Depois de compreender como é que funciona o método criativo de construção de uma peça deste género, de acordo com a principal criadora e encenadora de *Dykes on Ice*, é necessário perceber o papel que cada um dos restantes elementos da equipa desempenhou. Na realidade, todas as pessoas participantes exploraram, de alguma forma, o modo como este processo foi bastante colaborativo.

No que toca às duas atrizes e cocriadoras e ao ator e cocriador, Joana Levi menciona como o monólogo-leitura, realizado e escrito por Sónia Baptista, em Guimarães – também mencionado por Baptista e Francisco Frazão como um momento relevante no processo de produção –, antecedeu a peça e serviu para que ela fosse escrita. Tendo sido um monólogo como género de conferência-performance, viabilizou a compreensão do que funcionava melhor ao vivo e como se deveriam integrar os/as outros/as

artistas. Depois, em cerca de dois meses de ensaios, houve um desenvolvimento dos textos, baseado nas sugestões de Joana Levi e de Bruno Soares Nogueira, conciliando-se com a divisão das falas para cada pessoa.

Enquanto o ator seguiu o gosto de Baptista por cultura *pop* e *memes* ao descobrir possíveis referências, a inspiração que encontrou para as suas intervenções homofóbicas e problemáticas veio de comentários no Instagram e no Facebook. Por outro lado, a atriz Joana Levi sublinha que o seu papel passou, sobretudo, pela edição e redução do texto, assim como pela transformação de ideias mais abstratas em elementos táteis e artesanais, pois acredita que tem uma relação próxima com objetos.

Assim, ambos referem que algum do seu texto surgiu de improvisações. No caso de Bruno Soares Nogueira, compreendeu que “é assustador como é mais fácil fazeres um discurso homofóbico do que falar sobre a vivência lésbica” (Bruno Soares Nogueira, ator e cocriador), ao passo que Joana Levi referiu a espontaneidade em cenas como a dos *merkings* – em que no guião não está escrito o que é dito exatamente: “Eu improviso praticamente até ao dia da estreia, mas a partir de um certo ponto, geralmente muito perto da estreia, eu acabo por repetir.” (Joana Levi, atriz e cocriadora)

Para perceber melhor a dificuldade deste trabalho, Levi mencionou que a cena de Filipa de Sousa foi a mais desafiante. Já para Soares Nogueira, foi a da terapia de conversão – ou de reafirmação sexual, como Sónia Baptista a tinha pensado inicialmente, por considerar que seria um momento bastante estúpido e ridículo –, mas que acabou por incomodar bastante o público.

Paralelamente, Raquel Melgue, responsável pelo espaço cénico, afirmou ter sido convidada para fazer a cenografia, quando o projeto ainda estava a ser criado, de tal modo que Sónia Baptista se ia ocupando dos textos, enquanto ela própria se focava nos cenários e Daniel Worm na iluminação. Este último menciona ainda que formaram uma espécie de grupo, em que trabalhavam conjuntamente com os materiais que tinham, gerindo e criando uns com os outros.

Dentro desta colaboração, ainda assim, existia uma grande liberdade criativa. Tendo em conta que os elementos já tinham um conhecimento profundo sobre o trabalho da criadora e encenadora, conseguiam compreender os objetivos que queria atingir com mais facilidade e margem de manobra. Worm sublinha inclusive que recebeu essa autonomia dada por Sónia Baptista, “porque confia em mim e eu levo elementos para o espetáculo que, muitas vezes, ela não me propõe, outros que ela propõe” (desenhador de luz).

Para tal, note-se que foi necessário que existisse muito diálogo, como os dois salientam, considerando que se, por exemplo, o cenário sofresse uma alteração, também a luz teria de ser modificada (Raquel Melgue, cenógrafa e videógrafa). Neste sentido, é perceptível que os trabalhos acabaram por estar todos bastante conectados.

Daniel Worm – refletindo sobre como aquilo que é dito e feito durante o espetáculo é o mais importante, mesmo que a iluminação tenha o seu papel – explicita as características principais do design de luz, que se podem encontrar de forma mais pormenorizada no Anexo D.

Segundo Worm, quando existiam momentos mais sérios, interpretados por Baptista – como é o caso da história de Filipa de Sousa – ou outros, como o dos *merkins*, surgia uma luz de espetáculo, caracterizada como mais fechada e focada na pessoa que fala, ou naquilo que está a acontecer, por exemplo, no acrílico no chão. Por outro lado, sempre que aparecia Soares Nogueira, com a sua personagem homofóbica, havia um estouro de realidade, correspondendo à dita luz de cómicos – que é uma tradição na iluminação, em que, em certos momentos, se utiliza uma luz particularmente forte e brilhante. Não obstante, de todas as partes constitutivas do espetáculo, Worm refere que a da terapia de conversão/reafirmação foi a mais desafiante de concretizar, neste âmbito.

Paralelamente, no que concerne ao trabalho da cenografia, a cooperação fez-se sentir sobretudo na criação de determinados espaços, de acordo com as necessidades. Ora, tendo em conta que se pretendia que existisse a ideia do *on ice* bastante presente, criaram-se quebras no cenário, que simbolizavam o gelo a partir-se, através do papel iridescente que, com o trabalho da luz, criou um espectro de cores. Assim, a composição espacial foi surgindo: se Sónia Baptista precisava de uma pista de gelo para uma parte, mesmo que se percebesse que não dava exatamente para patinar, arranjou-se forma de ter um material que se assemelhasse a ele; se era necessária uma passadeira que atravessasse o palco, juntou-se também esse elemento.

A estas questões acrescentam-se sempre as características da sala em que se vai representar, neste caso o TBA. Apesar de não se poder “mexer no chão ou colar nada em cima do linóleo preto” (Raquel Melgue, cenógrafa e videógrafa), no que toca à cena do insuflável de velcros – que era uma ideia imprescindível para Sónia Baptista – a configuração do espaço, com o segundo palco, permitiu que o final fosse concretizado como fora idealizado.

Deixando agora a análise especificamente da equipa de produção, é necessário compreender o papel que um diretor artístico pode ter. Francisco Frazão, apesar de considerar que é algo que depende da circunstância, vê-se sobretudo como um interlocutor. Num primeiro momento, orienta no sentido de aprovar ou não algo. Depois, não gostando de impor a sua presença, mostra-se disponível nas diferentes fases de desenvolvimento do projeto.

No caso de *Dykes on Ice*, por acreditar que Sónia Baptista é uma artista com bastante segurança, não acompanhou o processo de modo tão aproximado. Acrescenta que se lembra que o objetivo inicial era o de ter uma pista de gelo no TBA, depois de haver a definição do título e eventualmente perceber-se que não seria possível ter a pista, mas que iria existir uma parede de velcro. Em paralelo, recorda que, quando houve a delimitação do assunto do espetáculo, surgiu uma conversa sobre a sua relação com a peça de Alice Azevedo, já referida anteriormente, *Se não és lésbica, como é que te chamas?* – que eventualmente levou a um episódio de podcast entre as duas encenadoras.

Não tendo existido uma presença muito assídua, Frazão viu ensaios já no TBA e reconhece que descobriu mais sobre a peça a perto da estreia.

Paralelamente, de uma forma ou de outra, todas as pessoas entrevistadas sugerem que a mensagem principal da peça estaria relacionada com o lesbianismo, passando pelas macro e microagressões de que as mulheres lésbicas são alvo, já referidas noutros momentos, por Sónia Baptista ou por Raquel Melgue.

A criadora principal do espetáculo acrescenta que este foi um trabalho “sobre a vivência lésbica, sobre o olhar exterior, sobre a falta de representação lésbica na arte, na sociedade” (Sónia Baptista, atriz e criadora). Complementando esta perspetiva, também Bruno Soares Nogueira afirma que o objetivo era o de dar palco a essa realidade, que, no seu ponto de vista, não é representada. Isto, tendo em conta que o contexto é o de uma sociedade machista, como afirma Daniel Worm (desenhador de luz). Ou seja, através de tons irónicos e divertidos, *Dykes on Ice* foi uma forma de criticar e de apresentar ao público o que normalmente não é abordado, algo que, inclusive, costuma ser invisível – a homossexualidade feminina:

Ela aborda o tema de uma forma frontal e ao mesmo tempo crítica, ao mesmo tempo íntima e traz a questão ao público (...) se há alguma mensagem, que a mensagem é de visibilidade, é de tirar do obscuro, do oculto, do invisível, desse lado que parece que não existe. (Joana Levi, atriz e cocriadora)

A tentativa de a peça tornar estas questões visíveis tem a ver precisamente com o apagamento histórico e a invisibilidade de que as mulheres lésbicas têm sido alvo, tal como Macedo (2021) e Larangeira (2023) abordaram. Note-se que esta intenção de visibilidade é particularmente necessária, tendo em conta os estudos, por exemplo de Mazaro e Cardin (2023), sobre a exclusão de pessoas *queer* estar, muitas vezes, ligada com a sua falta de representação nos meios culturais e artísticos, onde podemos incluir o teatro. A equipa de produção confirma a perspetiva de que o teatro pode explorar, assim, problemas das comunidades (Ranheim, 2023), como forma de resistência (Jussila, 2020).

Acrescentando à falta de representatividade *queer*, as mulheres lésbicas também costumam ser menos representadas do que os homens gays nas artes – algo descrito por Macedo (2021b) –, tal como Bruno Soares Nogueira e Joana Levi mencionam:

Ainda bem que vamos tendo representatividade gay de homens, mas as lésbicas também existem, as mulheres também existem, portanto vamos não trazer o patriarcado também para a representatividade LGBT. (Bruno Soares Nogueira, ator e cocriador)

Por outro lado, na perspetiva de Francisco Frazão, a intenção da peça era a de transmitir conhecimento, aliada a uma dimensão pedagógica –, mesmo que Sónia Baptista não tenha pretendido criar algo didático, nem que fosse evidente para toda a gente:

Eu acho que juntava, por um lado, a autobiografia, por outro lado, a pesquisa, a investigação, e dentro dessa investigação, ou a partir dessa investigação, acho que tinha esta dimensão pedagógica, ou seja, havia momentos que pareciam uma aula. (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA)

5.4. Receção: Expetativas e perceções sobre o público e cobertura pela comunicação social

Uma vez que não haveria forma de compreender exatamente as características sociais do público da peça *Dykes on Ice* no TBA, procurou-se perceber a expectativa que a equipa de produção tinha, em comparação com o que consideram ter sido a realidade. Neste sentido, embora alguns elementos não tenham conseguido expressar que existisse uma expectativa específica, outros ligaram-na ao público habitual de Sónia Baptista, ao do TBA, ou ainda a um possível receio de reações negativas por parte da extrema-direita, ou de pessoas que não compreenderiam o conteúdo apresentado.

Para a própria Sónia Baptista, o seu público costuma ser muito variado, incluindo sempre pessoas hétero e cis. Sendo uma audiência relativamente fiel e o público-alvo as mulheres lésbicas, Bruno Soares Nogueira não esperava que reagissem mal à partida – sobretudo por ter sido algo apresentado no TBA, que costuma ter, segundo o próprio, uma “programação *aware*” –, ainda que existisse o receio que o local fosse invadido por apoiantes da extrema-direita. Já Raquel Melgue, pensou que certas pessoas podiam não se sentir confortáveis e saírem da sala a meio – o que, de facto, se verificou –; enquanto Daniel Worm acreditava que muitas das pessoas que iriam ver o espetáculo seriam aquelas que já conheceriam o trabalho de Sónia Baptista e cujo tema lhes interessasse particularmente, tal como Francisco Frazão sublinha.

Frazão afirma ainda que o público que frequenta o TBA já estaria familiarizado com as temáticas abordadas em peças como *Dykes on Ice*, sobretudo tendo em conta que a palavra “dykes” surgiu no título. Desta forma, para o mesmo, “o título é, muitas vezes, a única coisa que muita gente sabe do espetáculo”, o que pode contribuir para a atração de um público específico. Ainda assim, acredita que esta produção parecia ser “mais a partir da comunidade gay para fora”, isto é, a pedagogia adotada era para um público generalista, ainda que esse pudesse não corresponder precisamente àquele que estava a assistir.

Este apresenta ainda os dados, conhecidos através dos descontos da bilheteira, que o TBA tem sobre o seu público: habitualmente constituído por profissionais das artes do espetáculo, bem como por muita população jovem. Reforça que existe ainda, dependendo das peças em específico, uma “dimensão *queer*, não-binária e outros tipos de sub-representação”, nomeadamente de pessoas racializadas. Acrescenta que começam a sentir a presença também de um público que não fala português, o que, como foi mencionado acima e relacionando-se com o caso da peça aqui em análise, é ajudado pelas sessões com legendagem em inglês. Note-se que a preocupação com as minorias está presente, neste espaço teatral, mesmo na parte física, na medida em que existem casas de banho sem género desde a sua abertura.

Ora, no que toca à efetiva reação do público, de acordo com estes elementos, embora a audiência não fosse composta apenas por mulheres lésbicas, Joana Levi percecionou que havia uma sede de representação por parte das mesmas, compreendendo que o *feedback* passou não só pelos comentários sobre este ser um assunto muito raro, como também pelas sessões esgotadas. Esta perspetiva relaciona-

se com a de Romano (2009) sobre existir uma expectativa que as audiências, nestes casos, sejam compostas sobretudo pela comunidade lésbica, mas que nem sempre se verifica – o que torna mais difícil o controlo das reações das mesmas. Paralelamente, também Sónia Baptista teve acesso a comentários acerca do modo como a peça serviu para confrontar a assistência com vivências diferentes da sua, aprendendo e deixando-a mais atenta em relação ao seu comportamento e comentários – ajudando claramente na mudança de atitudes (Malik, 2019).

Neste sentido, quatro das pessoas entrevistadas acreditam que o público que vê peças deste género acaba por ser especializado e com alguma educação artística, sendo que Bruno Soares Nogueira acrescenta que a grande maioria era de Lisboa ou vivia na cidade. Este percebeu ainda que as faixas etárias foram muito variáveis e que provavelmente existiu uma grande proporção de indivíduos da comunidade LGBTI+.

Ademais, Raquel Melgue e Daneil Worm sublinham que pode ter existido um público que não sabia exatamente para o que ia. Mesmo que a peça no seu geral tenha sido bem recebida, e que em Lisboa exista uma maior abertura para estas temáticas, em comparação com um Portugal mais rural, “nem toda a gente está habituada a que se fale assim das coisas, tão abertamente e diretamente” (Raquel Melgue, cenógrafa e videógrafa). Tal facto fez, como já foi referido, com que pessoas se sentissem desconfortáveis ou incomodadas, não se revendo nem nas mulheres lésbicas, nem em quem lhes causa as microagressões – o que não deixa de ser positivo, pois significa que lhes causou algum impacto.

Neste contexto, houve dois momentos da peça que foram realçados por Sónia Baptista e Bruno Soares Nogueira como aqueles que causaram mais reações: a cena do insuflável no final do espetáculo teatral, assim como a da terapia de conversão/reafirmação – já supramencionada como incómoda e que teve como inspiração numa cena do filme *Laranja Mecânica* (1971).

No geral, pode afirmar-se que o público de *Dykes on Ice* foi híbrido, correspondendo mais ou menos às expectativas, ainda que elas não estivessem totalmente delineadas, à partida.

Ora, para um espetáculo chegar ao seu público e conseguir ter uma boa venda de bilheteira, acredita-se que a divulgação e partilha de informações sobre a mesma sejam essenciais.

Relativamente à cobertura pelos órgãos de comunicação social, apenas um elemento não tem ideia do que foi abordado, já que a perceção geral é a de que existiu um artigo no jornal *Público* sobre a peça, escrito por Gonçalo Frota que, segundo Frazão, “acompanha a produção teatral e de artes performativos em Lisboa há muitos anos, é alguém que tem uma capacidade muito especial de ir a um ensaio, mesmo muito incompleto, falar com artistas e perceber o que é que é o espetáculo e transmitir isso” (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA). Em paralelo, duas pessoas mencionaram uma entrevista no *CoffePaste*. Estas referências – embora tenha também saído uma menção ao espetáculo na *Time Out Lisboa* ou na *Agenda Cultural de Lisboa* – representam, para Baptista, algo positivo, já que acredita não existir propriamente crítica nesta área em Portugal.

Duas pessoas referenciaram ainda uma menção no jornal físico do *Correio da Manhã*, por Ana Maria Ribeiro, que saiu a propósito da apresentação da peça no Citemor, no Teatro Académico de Gil

Vicente em Coimbra, em julho de 2025. Em género de trocadilho e em tradução literal do título do espetáculo, foi publicado que *Dykes on Ice* significa “Fufas no Gelo” – o que, para Bruno Soares Nogueira, representa um potencial tom homofóbico do meio jornalístico em causa.

Por outro lado, nas redes sociais, cinco das seis pessoas entrevistadas acreditam que houve divulgação nesses meios, o que gerou algumas reações positivas, entusiasmo e interesse, nomeadamente através de partilhas “normais”: “pessoas que foram ver e que fizeram uns *posts*, (...) comentários e recomendaram a peça” (Sónia Baptista, atriz e criadora). Raquel Melgue, por exemplo, acredita que têm a vantagem de estar num círculo pouco homofóbico, facilitando a receção nos vários meios. Por outro lado, Joana Levi afirma que poderia ter existido mais espaço para difusão da peça e que, em comparação, o *King Size*, através do D. Maria II, teve bastante mais cobertura.

Acreditando que *Dykes on Ice* seria um espetáculo muito importante de ser difundido, Levi sublinha que, por se tratar de “um tema, digamos, tabu”, parece não só ter existido uma dificuldade na divulgação, como também uma falta de interesse por parte de instituições e apoios – algo convergente com a teoria de Macedo (2021b). Além do mais, também Sónia Baptista salienta que os apoios artísticos acabam por ser um tópico bastante complexo, na medida em que não existem muitos em Portugal.

5.5. Balanço da peça: Representatividade e visibilidade da minoria lésbica no atual panorama sociopolítico

Todas as pessoas entrevistadas consideram, de uma forma ou de outra, que a peça *Dykes on Ice* é representativa da minoria de mulheres lésbicas e que pode ter contribuído para aumentar a sua visibilidade.

Joana Levi, por exemplo, afirma que a obra dá visibilidade a um tema para que a sociedade não quer olhar, nem falar sobre. É, portanto, algo que considera bastante invisível. Note-se que este ponto está refletido também no estudo de Macedo (2021b) supramencionado, relativo ao apagamento histórico das mulheres lésbicas. Esta ideia é ainda reforçada pela ótica de Raquel Melgue, que acredita que esta minoria só o continua a ser, porque não lhe dão espaço para se expressar.

No seguimento do reconhecimento do contributo da peça, as pessoas participantes auscultadas mantêm a esperança de que *Dykes on Ice* seja mais divulgada, já que parece ser contundente e seria importante “que daqui a não sei quantas décadas essa peça seja lembrada (...) na história da representação lésbica” (Joana Levi, atriz e cocriadora).

Sónia Baptista, partindo da apresentação da vivência lésbica “do início ao fim”, menciona que é uma investigação claramente à volta desse tema, embora o mesmo já tivesse sido referenciado em trabalhos anteriores. Acrescenta ainda que pode ser representativa de alguma parte da comunidade, dando a entender que existem pessoas que podem nunca se ter visto retratadas – o que vem a ser também sublinhado por Francisco Frazão. Apesar de frisar que é impossível ter confirmações – e aluda

igualmente à peça *Se não és lésbica, como é que te chamas?* –, acredita que existiram pessoas a sentirem-se representadas pela primeira vez na vida com estas obras teatrais:

Eu imagino que sim, mas lá está os tais efeitos imprevisíveis que nós não sabemos, mas desconfio, ou tenho a certeza que ao programarmos estas peças, estamos a contribuir para uma acumulação de conhecimento, de discurso e de experiência que faziam falta. Ou seja, a representação lésbica é um caso de sub-representação, é um caso de representação deficitária. E, portanto, ao fazermos dois espetáculos, são duas gotas de água, mas são duas gotas que existem. (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA)

Paralelamente, Bruno Soares Nogueira acrescenta que esta representação também aborda a questão do “sair do armário” mais tarde do que normalmente é considerado o suposto, uma vez que, muitas vezes, o *come out* tardio parece ter algumas complicações, tal como Saleiro (2022) explorou. Já Daniel Worm realça que este trabalho foi também bastante esclarecedor, na medida em que, falando na primeira pessoa, criou uma maior estruturação da cultura e da “estética gay das lésbicas”, face àquilo que costuma ser mais comum, que é a representatividade apenas da homossexualidade masculina (Daniel Worm, desenhador de luz) – tal como já foi abordado na discussão sobre a mensagem e intenções do espetáculo.

Assim, é possível compreender que as perspetivas da equipa de produção vão ao encontro da teoria de Thürler et al. (2023) de que o teatro tem um papel relevante na discussão das várias sexualidades atualmente, dando uma maior visibilidade à comunidade.

No geral, todos os elementos da produção participantes no estudo consideram o balanço geral da peça como positivo.

Eu, acima de tudo, acho muito importante. Acho importante que haja vozes que gritem, às vezes, estas coisas que as pessoas sabem que existem. (Raquel Melgue, cenógrafa e videógrafa)

Bruno Soares Nogueira e Sónia Baptista salientam ainda que a equipa se divertiu, tanto que o trabalho serviu o propósito de mostrar um safismo alegre e celebratório, “apesar de muitas das vezes também falar de coisas sérias” (Sónia Baptista, atriz e criadora). Também Daniel Worm refere a perceção de que esta peça teve características mais cómicas do que as restantes duas da trilogia – sobretudo por ser apenas em português –, embora acredite que elas vivam melhor em conjunto, do que individualmente.

Esta obra, além de trazer novas perspetivas, em termos artísticos, como sublinhou Worm, permitiu a experimentação de várias coisas, tal como sustenta Sónia Baptista, nomeadamente a exploração da sua realidade pessoal. À semelhança do que Francisco Frazão afirma, a escrita característica de Baptista, juntamente com a sua maneira de organizar o texto, tem uma grande qualidade – referindo, por exemplo, a sequência de momentos com a frase “nos anos 80, e eu ainda não era lésbica”.

Assim, Frazão, faz um balanço completo da peça, realçando que:

O *Dykes on Ice* é um espetáculo muito bem conseguido, ou seja, acho que é um dos melhores espetáculos que nós apresentámos no ano passado, sem dúvida, um espetáculo que obviamente devia circular mais, devia ser visto por mais gente, devia eventualmente voltar a Lisboa. (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA)

Embora não seja fácil de repor, uma vez que cenicamente foi um projeto bastante ambicioso, foi muito bem conseguido estética e artisticamente, de acordo com Frazão, incluindo a representação dos atores, coincidindo com o que o TBA procurava, em termos experimentais:

Acho que a Joana tinha uma presença também extraordinária quando entra com os patins, com a música do Carnaval, quando faz aquela aula, essa aula, sobre (...) os *merkins* (...) Portanto, esses momentos extraordinários – a parede de velcro – acho que, do ponto de vista visual, do ponto de vista de construção, do ponto de vista de invenção formal, de invenção estética, acho que é um espetáculo muito conseguido (Francisco Frazão, diretor artístico do TBA).

Com a felicidade vinda desta criação, em especial por ter uma linguagem poderosa, que lhe permite chegar e tocar as pessoas que a ela assistem, Levi defende que o erro está em que não consigam fazer mais e ir a ainda mais locais. No entanto, Baptista sublinha que existiram repercussões inesperadas que a permitirão viver durante mais tempo, ainda que não circule por mais palcos, como é o caso da presente dissertação, ou mesmo um documentário que poderá existir sobre a peça.

Por outro lado, para tentar compreender o contexto em que peças como *Dykes on Ice* surgem atualmente, pareceu imprescindível analisar as perspetivas de cada elemento da produção relativamente ao panorama sociopolítico nacional e internacional que influencia a criação artística. Neste sentido, a grande maioria referiu os avanços da extrema-direita por todo o mundo, mas em particular na Europa e em Portugal, o que coincide com o retrocesso sentido em alguns países, tendo em conta os resultados de 2024 do Rainbow Map, da ILGA-Europe, ou notícias do *Público* (2024) sobre os direitos LGBTI+ e a homofobia.

Apesar de as últimas décadas terem personificado vários avanços, inclusivamente no que toca à legislação europeia e portuguesa, autores como Guerreiro e Quadrio (2005) ou Macedo (2021a) acreditam que em Portugal continua a não existir uma tradição de artes performativas de género ou *queer*. Nesse sentido, também Bruno Soares Nogueira afirma que o país parece estar muito atrasado, até em apresentar personagens sáficas ou gays, que não sejam estereótipos, na televisão.

Contudo, esse atraso coabita com a criação, mais frequentemente nos últimos anos, de peças com estas temáticas, algo que é, inclusive, salientado por Levi:

Eu acho que tem uma produção muito grande de novas representatividades, novas narrativas, contranarrativas e, de alguma forma, também uma desconstrução das estruturas sociais morais, acho que tem um desenvolvimento muito grande nos últimos, pelo menos, 15 anos visivelmente em relação às questões de género. (Joana Levi, atriz e cocriadora)

Esta perspetiva pode ainda estar relacionada com a crença de que em Portugal se pode criar livremente e que existem abordagens e receções relativamente abertas (Raquel Melgue, cenógrafa e videógrafa). Já Francisco Frazão, no seu papel de diretor artístico, acredita que a função de espaços como o TBA é a de serem portos de abrigo e de seguirem aquilo que a comunidade artística quer explorar. Isto, também muito conectado com a vinda de artistas, por exemplo, do Brasil que têm muito impacto nas temáticas *queer* e trans.

Acrescentando que, fazendo parte da agenda, haveria mais dinheiro e espaço para estas criações, Levi acredita que o crescimento de uma direita conservadora, que se sente ameaçada moralmente por estas temáticas, pode retrair a produção.

Também Sónia Baptista tem uma opinião muito semelhante, sublinhando a tentativa de apagamento e silenciamento da voz e experiências das minorias. Contudo, acredita que para combater o movimento fascista é necessário que as pessoas mantenham uma postura atenta àquilo que as rodeia, não ficando confinadas às ideias relacionadas com as suas:

Há reações muito anti, muito contra, muito fóbicas, em relação à nossa existência. Há uma grande tendência para apagar a nossa existência, para silenciar a nossa voz, para minorizar a nossa existência, a nossa experiência, por muitos direitos que conseguimos (...) E a tendência, infelizmente, é essa, porque há um grande movimento de direita, de extrema-direita, fascista, no mundo em geral. (...) mas temos que estar atentos uns aos outros, atentos aos outros discursos, não só aos nossos, porque senão nós também ficamos na bolha, não é? (...) Não, nós temos que ir ler os outros jornais, ver as outras coisas para sabermos o que é que se passa e para saber que ferramentas é que temos que ter, que temos que construir para lutar por nós e contra esse malzinho, essa crueldade que está ao nosso redor. (Sónia Baptista, atriz e criadora)

Em paralelo, Francisco Frazão – salientando a ignorância dos indivíduos de extrema-direita, tal como Daniel Worm – menciona que parece existir uma tendência de viragem da atenção para questões culturais, criando uma maior pressão sobre este género de espetáculos. Deste modo, os profissionais da cultura ter-se-ão de preparar para reagir e defender os seus artistas e públicos. Com efeito, esses possíveis ataques são ataques à democracia, na medida em que peças como *Dykes on Ice* estão a colmatar lacunas na visibilidade.

Assim, numa perspetiva futura, para Frazão, este trabalho “tem de ser acompanhado de uma dimensão pedagógica e não de exclusão dentro da própria tenda maior das pessoas que acreditam na democracia”. Portanto, considera que as pessoas se terão de juntar e criar alianças dentro das várias comunidades, enquanto se prossegue com uma acumulação de representação.

Por fim, Daniel Worm regressa com uma perspetiva bastante mais positiva e esperançosa, ao apresentar que estes temas são importantes, no sentido em que podem ajudar a normalizar as orientações sexuais e emocionais. Desta forma, contribuem para que a população as assimile, de tal modo que, daqui a algumas décadas, já não seja necessário o fenómeno de *come out*, nem falar-se do assunto da mesma forma. Esta ideia pode relacionar-se com a perspetiva, supramencionada, de Abreu de que o teatro pode abordar questões fundamentais nestes termos, até, um dia, deixar de se valorizar se uma peça teatral é *queer* ou não, mas apenas haver referência à sua qualidade (Guerreiro & Quadrio, 2005).

CONCLUSÕES

A presente dissertação teve como principal objetivo compreender como é que o teatro pode ser um meio de representar minorias – em particular a das mulheres lésbicas –, dando-lhes não só voz, como também uma maior visibilidade. Percebendo-se, pela revisão de literatura, que os espetáculos teatrais podem apresentar realidades de grupos minoritários, pretendia compreender-se as formas como esta visibilidade podia ser transmitida, a partir do estudo de caso da peça *Dykes on Ice*, de Sónia Baptista, apresentada no TBA em 2024. Assim, a questão de partida “De que forma é que o teatro pode ser uma ferramenta de representatividade da minoria lésbica?” guiou todo o processo de investigação.

Começando por uma revisão bibliográfica, foi possível compreender que existia uma grande lacuna, a nível nacional, no que diz respeito aos estudos *queer*, sobretudo no âmbito do teatro e da comunidade lésbica, o que veio conferir ainda mais relevância a esta pesquisa.

A componente teórica e de revisão da literatura foi organizada em torno de três capítulos. No Capítulo 1 teve-se acesso à definição de vários conceitos fundamentais relativamente à comunidade LGBTI+, que guiariam o restante estudo. Ao analisar-se o foco desta investigação, isto é, a homossexualidade feminina, foi possível compreender a história do apagamento destas pessoas – desde os tempos da personalidade Safo de Lesbos, passando pela sua perseguição na Idade Média, pelo século XX e o estudo da *Lesbian History*, até à atualidade com a diminuição do seu estigma e o processo de *coming out* mais precoce. Este percurso histórico foi relevante para se compreender como o apagamento das mulheres lésbicas no teatro fez parte, invariavelmente, de um panorama maior e mais profundo de invisibilidade. Constata-se ainda que, embora a realidade dos direitos LGBTI+ tenha vindo a desenvolver-se a nível internacional, europeu e nacional, continua a existir bastante discriminação e verifica-se um retrocesso que pode prejudicar a representatividade *queer* em todas as áreas do quotidiano, onde se insere também o teatro.

Relativamente ao Capítulo 2, analisaram-se várias perspetivas, partindo do conceito de representatividade, seguindo exemplos artísticos que apresentaram várias minorias, até se chegar à subsecção da representação da comunidade LGBTI+ em específico. Ao compreender como, durante muito tempo, foi invisível, expressou-se como estes meios, por exemplo através do ativismo, podem ser imprescindíveis para a aceitação de pessoas que vivem fora da norma. Em paralelo, também foram explorados apoios europeus e governamentais que ajudam a estimular esta produção. Percebeu-se ainda as várias definições que o teatro foi tendo ao longo dos séculos, comparando-o com a performance; até chegar a um possível teatro de causas, ou sobre minorias – questionando a sua função e ligando-o à importância do Teatro do Oprimido e das criações independentes na representação de grupos marginalizados.

Já o último capítulo do estado arte – o Capítulo 3 – começou por apresentar a história do teatro *queer*, através da realidade da Grécia Antiga e do seu homoerotismo, salientando-se o *cross-dressing* ao longo dos séculos, já que as mulheres eram tipicamente excluídas dos palcos. Foi ainda possível perceber

o modo como as referências estereotipadas de pessoas LGBTI+ não poderiam ser consideradas parte do teatro *queer*, no sentido em que esse implica uma consciência diferente e não apenas a apresentação de personagens da respetiva comunidade. Deste modo, foram descritas características, já a favor da normalização da comunidade LGBTI+, como a estética *Camp* e a forma como diversos estudos têm abordado as mudanças de atitudes, através do teatro. Houve ainda um foco no teatro sáfico-lésbico que – entre referências à realidade parisiense da viragem do século XIX para o XX, atravessando Espanha, a Broadway nos EUA ou o Brasil – permitiu perceber como o debate lésbico no teatro não só pode colaborar na desconstrução de estereótipos, como também tornar visível a história, tantas vezes esquecida, destas pessoas. Contudo, foi reforçado que existe pouca divulgação e interesse geral nestes espetáculos, mesmo que as mulheres lésbicas tenham vindo a reconhecer o seu lugar – através do recurso ao humor e ao espelharem as suas experiências pessoais no palco. No que respeita ao teatro *queer* e lésbico em Portugal, concluiu-se que existe uma falta de produções que abordem estas temáticas, apesar de personalidades ou personagens *queer* terem marcado presença nas artes performativas nacionais, nas últimas décadas. No entanto, e não obstante a existência de atrasos relativamente a outros países, também se sinalizaram avanços, no que toca à performatividade *drag*, ou a peças de teatro com temáticas sáficas.

O quarto capítulo deste estudo justificou a opção metodológica que passou pela eleição da análise da peça *Dykes on Ice*, através da realização de entrevistas semidiretivas a elementos da produção e ao diretor artístico do teatro onde a mesma foi exibida, em simultâneo com a utilização do conteúdo do guião do espetáculo.

O estudo de caso da peça *Dykes on Ice* revelou-se uma decisão acertada, já que se conseguiram transpor muitas das investigações prévias da área para esta realidade específica. Consideramos que os objetivos da dissertação foram cumpridos, assim como a pergunta de partida respondida, na medida em que se compreenderam as ferramentas utilizadas para representar minorias, através das perspetivas da equipa de produção e da compreensão de todo o caminho feito na criação de espetáculos como o em análise.

Conseguiram verificar-se, de modo aprofundado, todos os passos necessários para criar um espetáculo deste género de raiz – o que corresponde ao primeiro objetivo específico definido. Foi possível perceber as ideias que deram início à criação do projeto – ligadas ao *on ice* e partindo do preconceito de que as mulheres lésbicas são frígidas. Posteriormente, entendeu-se a linha cronológica da escrita da peça, passando pelo monólogo apresentado por Sónia Baptista em Guimarães, e pela continuação de trabalhos com Joana Levi e Bruno Soares Nogueira – com quem desenvolveu conjuntamente as referências históricas e culturais, bem como alguns dos estereótipos de homofobia a serem incluídos na peça.

Por outro lado, detetou-se que a grande proximidade e envolvimento entre os elementos da restante equipa de produção – que tinham variados *backgrounds* e uma relação de proximidade prévia com Sónia Baptista – contribuíram para o sucesso do espetáculo, nomeadamente através do trabalho colaborativo

que as pessoas responsáveis pela iluminação ou a cenografia e vídeo desempenharam. A forma como as luzes acompanharam a cadência das cenas, assim como os elementos cenográficos em momentos relevantes – como a cena final – consolidaram a estética do espetáculo. Ademais, também os figurinos, com as suas cores frias para as atrizes e mais quentes para o ator, ligaram-se ao conceito e tema a ser abordado, transparecendo a lesbofobia e a frigidez associada a estas pessoas. As entrevistas realizadas aos elementos de produção permitiram aprofundar os maiores desafios sentidos – por exemplo, no que toca ao momento da terapia de conversão/reafirmação ou à história de Filipa de Sousa.

Em paralelo, a perspetiva de Francisco Frazão, enquanto diretor artístico do TBA, ajudou a perceber o modo como as direções de salas de espetáculo, sobretudo experimental, veem e tomam decisões na criação de peças deste género: neste caso, acompanhando partes do processo criativo, considerando a escolha do tema, mas transmitindo confiança aos e às artistas, para explorarem a sua criatividade livremente.

As entrevistas confirmaram ainda o modo como o uso da ironia, do sarcasmo e de experiências pessoais costuma ser muito comum nas peças de teatro *queer*, contribuindo para a resposta à questão de partida deste estudo sobre a representatividade sáfica. Isto, já que claramente contribuem para a ilustração das vivências das mulheres lésbicas – incluindo as menos positivas, ligadas ao preconceito e discriminação de que são alvo. Nesse sentido, o balanço geral positivo do espetáculo e as motivações que a grande maioria da equipa de produção realçou – no sentido de se produzir conhecimento e explorar algo que costuma ser escondido – cumprem o presente objetivo, tendo em conta o contexto português e internacional.

Já no que toca ao segundo objetivo, relativamente ao público, embora não houvesse uma perspetiva educacional ou uma expectativa predefinida de qual seria a reação do mesmo, o *feedback* recebido foi avaliado como positivo. Mesmo que a divulgação pelos meios de comunicação social ou nas redes tenha sido insuficiente, e que tenham existido algumas reações menos favoráveis, as pessoas entrevistadas acreditam que reações negativas podem ser importantes, no sentido de passar a mensagem, estimulando alguma reflexão, mesmo que indireta.

Esperamos que este estudo tenha contribuído para uma perceção mais profunda da representatividade da comunidade lésbica no teatro, especificamente em Portugal, constituindo a primeira reflexão sobre esta temática, a nível nacional.

Contudo, é importante avaliar algumas limitações deste estudo. Por um lado, não foi possível complementar as perspetivas apresentadas com a da pessoa responsável pelo som, o que teria sido importante, no sentido em que a sonoridade de um espetáculo determina também grandemente a perceção e experiência da audiência.

Enriquecer esta análise com um estudo de públicos, teria sido, sem dúvida, pertinente. Compreender o modo como os/as espectadores/as da peça *Dykes on Ice* reagiram e interpretaram a mensagem da obra teatral geraria, certamente, uma discussão inovadora e mais aprofundada, na medida em que complementaria a perceção da equipa de produção com a experiência real da audiência. Ainda assim,

tendo em conta que no momento da exibição da peça no TBA o foco nesta temática ainda não estava decidido, não houve forma de auscultar o público. Note-se, com efeito, que esta pode ser uma oportunidade a ser tida em conta no futuro, caso a peça esteja em cena em mais locais no país. Em paralelo, investigações como a que agora se apresenta podem ser alargadas a outros estudos de caso de objetos teatrais sáfico-lésbicos, de modo que se consigam comparar resultados.

Neste sentido, no que diz respeito a mudanças na própria representatividade no teatro, este estudo permitiu identificar certas recomendações para esta área, na medida em que, para existir uma maior diversidade nos palcos, parece ser necessário que, por um lado, exista um financiamento maior em projetos inovadores e possivelmente experimentais e mais independentes – já que estes requerem liberdade criativa para a abordagem dos seus temas. Ainda assim, o papel das autarquias na criação de festivais locais que estimulem este tipo de criações, ou apoios estatais, em nome por exemplo da DGARTES, seriam muito impactantes. Por outro lado, além de ser fundamental uma abertura para a continuação de apresentações destas peças fora da capital, deveria haver uma maior divulgação deste género de criações, não só através das redes sociais das salas de espetáculo que as apresentam, mas sobretudo dos meios de comunicação social – que deveriam cultivar ativamente um espírito de inclusão nos seus periódicos. Por fim, a principal recomendação, e tal como foi mencionado por algumas das pessoas entrevistadas, com o crescimento da extrema-direita e as ameaças a ela subjacentes, pode ser necessária, cada vez mais, uma proteção dos artistas que participem em peças de cariz social e político, bem como do público que a elas assiste.

Em conclusão, num período que se avizinha forte em retrocessos a nível dos direitos LGBTI+, tanto nacional como internacionalmente, esta dissertação pretendeu demonstrar como a arte, onde se inclui invariavelmente o teatro, pode ajudar a tornar visíveis certos grupos da população que anseiam em ver-se representados nos pequenos e grandes ecrãs, mas também nos palcos. Esta análise da peça *Dykes on Ice*, que partiu de uma tentativa de dar voz à minoria lésbica, pretende abrir caminho para futuras investigações e para que exista um desenvolvimento mais acentuado em Portugal dos estudos *queer* e lésbicos. Afinal, a luta contra a lesbofobia – e todo o tipo de discriminação – pode começar quando uma cortina se abre e se coloca ao descoberto tudo o que esteve, durante tantos séculos, na escuridão.

Referências Bibliográficas

- AMPLOS — Associação de Mães e Pais pela Liberdade de Orientação Sexual e de Identidade de Género. (s.d.). *Glossário*. Consultado a 14 de junho de 2025, from <https://www.amplos.pt/recursos/glossario>
- Apter, E. (2015). Acting out Orientalism: Sapphic theatricality in turn-of-the-century Paris 1. In *Performance and Cultural Politics* (pp. 15-34). Routledge.
- Asri, S. (2019). *The stories need to be told: The politics of visibility/invisibility: Museum representations and participation of migrants, refugees, and ethnic minorities* (Dissertação de Mestrado, Linköping University). Linköping University Electronic Press. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1369032/FULLTEXT01.pdf>
- Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (2018). *Manual ódio nunca mais – Apoio a vítimas de crimes de ódio*. APAV.
- Ayoub, P. M. (2013). Cooperative transnationalism in contemporary Europe: Europeanization and political opportunities for LGBT mobilization in the European Union.
- Babbie, E. (1989). *The practice of social research*. Belmont, CA: CWP.
- Baptista, S., Levi, J., Soares Nogueira, B. (2024). *Dykes on Ice*. [Script disponibilizado por Sónia Baptista]
- Barbo, D. (2016). Cantarella e Cambiano: historiografia essencialista do homoerotismo grego Cantarella and Cambiano: essentialist historiography of Greek homoerotism. *Dossiê Violência e gênero na população LGBTTQIA no Brasil... 05 Dossier Violence and gender in the LGBTTQIA population in Brazil*, 83.
- Ben Hagai, E. (2023). Changes in Lesbian identity in the 21st century. *Current Opinion in Psychology*, 49, 101508. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2022.101508>
- Boal, A. (1991). *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *O arco-íris do desejo: O método Boal de teatro e terapia*. Civilização Brasileira.
- Brick, C. (2023). *How did LGBTQ take over the EU? How the EU used LGBTQ advocacy to demonise the East*. MCC Brussels. Disponível em: <https://brussels.mcc.hu/publication/how-did-lgbtq-take-over-the-eu-how-the-eu-used-lgbtq-advocacy-to-demonise-the-east>
- Bryman, A. (2016). *Social Research Methods* (4th ed.). Oxford University Press.
- Bryman, A. (2007). *The Research Question in Social Research: What is its Role?*, *International Journal of Social Research Methodology*, 10:1, 5-20, DOI: 10.1080/13645570600655282
- Burns, P. A., Klukas, E., Sims-Gomillia, C., Omondi, A., Bender, M., & Poteat, T. (2024). As much as i can—utilizing immersive theatre to reduce HIV-related stigma and discrimination toward black sexual minority men. *Community Health Equity Research & Policy*, 44(2), 151-163.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/butler-gender_trouble.pdf
- Campos, A. (2007). Pelas minorias, contra o racismo. *Sinais de Cena*, 109-110.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A critical introduction*. Routledge.
- Casado, A. (2018). Teatro lésbico. *Textos de Carmen Losa, Cristina Castillo, Mariel Maciá, Marina Muñoz y Vicky Castillo*.
- Cassis, N. B. (2022). Da cena dragqueen underground ao Teatro Nacional D. Maria II: Gaya de Medeiros. *Sinais de Cena*, 121-136.

- Centro Cultural de Belém. *Se não és lésbica, como é que te chamas?* (2025). Consultado a 30 de agosto de 2025, em <https://www.ccb.pt/evento/se-nao-es-lesbica-como-e-que-te-chamas/2025-04-23/>
- Chhagan, R. (2023). Unmasking The Exploitation of Minority Voices in American Theatre Throughout the 21st Century. Student Scholar Symposium Abstracts and Posters (709). Chapman University. https://digitalcommons.chapman.edu/cusrd_abstracts/709
- Christopher, A. M. (2024). From Silence to Canvas: The Role of Artivism in Transforming Gender and Sexuality Norms. *Sexuality & Culture*. <https://doi.org/10.1007/s12119-024-10256-6>
- CIG – Comissão para a Cidadania E a Igualdade de Género. (s.d.). Acesso em 13 de junho de 2025, de <https://www.cig.gov.pt/area-lgbti/enquadramento/>
- Clarke, C. (2020). Lesbianism: An act of resistance. In *Feminist Theory Reader*. Routledge.
- Clube Safo. (s.d.). Quem somos – Clubesafo.pt. Acesso em 13 de junho de 2025, de <https://clubesafo.pt/quem-somos/>
- Comissão Europeia. (s.d.). *Estratégia para a Igualdade de Género*. Commission.europa.eu. https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/gender-equality/gender-equality-strategy_pt
- Comissão Europeia. (2020a). *Uma União da Igualdade: Estratégia para a Igualdade de Género 2020–2025* (COM(2020) 152 final). Bruxelas: Comissão Europeia. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:52020DC0152>
- Comissão Europeia. (2020b). *União da Igualdade: Estratégia para a igualdade de tratamento das pessoas LGBTIQ 2020–2025* (COM(2020) 698 final). Bruxelas: Comissão Europeia. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:52020DC0698>
- Comissão Europeia. (2023). *Acerca do programa Europa Criativa*. Consultado a 20 de junho de 2025, de <https://culture.ec.europa.eu/pt-pt/creative-europe/about-the-creative-europe-programme>
- Conway, M. S. (2011). *Achieving Catharsis: The Impact of Theatre on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgendered Youth* (Master's thesis, University of Akron).
- Dess, C. (2022). Notas sobre o conceito de representatividade. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(43), 1-30.
- DGARTES. (s.d.). *Apoio às Artes* | [Www.dgartes.gov.pt](http://www.dgartes.gov.pt). https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes
- Dolan, J. (2005). Lesbian and gay drama. In D. Krasner (Ed.), *A companion to twentieth-century American drama* (pp. 486–503). Malden, MA: Blackwell.
- Durães, M. (2023, December 21). *Aprovada lei que criminaliza “práticas de conversão” de pessoas LGBT+*. PÚBLICO; Público. <https://www.publico.pt/2023/12/21/p3/noticia/aprovada-lei-criminaliza-praticas-conversao-pessoas-lgbt-2074389>
- European Commission. (2020). *Union of equality: LGBTIQ equality strategy 2020–2025. Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions* (COM(2020) 698 final). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52020DC0698>
- European Commission. (2023). *Report on the implementation of the LGBTIQ Equality Strategy 2020–2025* [Report]. Directorate-General for Justice and Consumers.

- https://commission.europa.eu/document/download/d9e23ccc-4032-41d0-b208-68650103ef8a_en?filename=Report%20LGBTIQ.pdf
- European Commission. (s.d.-a). LGBTIQ Equality Strategy 2020-2025. European Commission. https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/combating-discrimination/lesbian-gay-bi-trans-and-intersex-equality/lgbtiq-equality-strategy-2020-2025_en?
- European Commission. (s.d.-b). *Property of international couples (marriages and registered partnerships)*. Commission.europa.eu. https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/civil-justice/family-law/property-international-couples-marriages-and-registered-partnerships_en
- European Political Science Review*, 5(2), 279–310. <https://doi.org/10.1017/S1755773912000161>
- Fernandes, S. (2001). Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, 1, 69-80.
- Foster, D. (2016). Reafirmações Sobre o *Queer* e o Teatro. *O Percevejo Online*, 8(2), 60-70.
- FRA. (2023). *EU LGBTIQ Survey III*. European Union Agency for Fundamental Rights. <https://fra.europa.eu/en/publications-and-resources/data-and-maps/2024/eu-lgbtiq-survey-iii>
- Fujita, A. (2018). Changing perception of LGBT people through performances—theater and television in America and in Japan. *Journal of Urban Culture Research*, 17, 54-71.
- Garcia, A., Câmara, R., Brito, L., & Raciunas, C. (2022, setembro 8). *Entenda o que é o queerbaiting e como a prática se manifesta no meio artístico*. CNN Brasil. <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/entenda-o-que-e-o-queerbaiting-e-como-a-pratica-se-manifesta-no-meio-artistico/>
- Gato, J. (2022). Discriminação contra pessoas LGBTI+: Uma revisão de literatura nacional e internacional. Em S. P. Saleiro (Org.), *Estudo nacional sobre as necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais* (pp. 9-46). Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. https://www.cig.gov.pt/documentacao/estudo_lgbti.pdf
- Gerring, J. (2017). *Qualitative methods*. *Annual Review of Political Science*, 20, 15-36. 16
- Gerring, J. (2009). *The Case Study: What it is and What it Does*. The Oxford Handbook of Comparative Politics, 90–122. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199566020.003.0004>
- Grillo, C. K., & Lanzarini, R. (2018). FIXIDEZ E A DESCONSTRUÇÃO: UMA DISCUSSÃO SOBRE A IDENTIDADE LÉSBICA INVISIBILIZADA NAS ARTES. *Revista Ártemis: Estudos de Género, Feminismo e Sexualidades*, 25(1).
- Grillo, C. K., & Lanzarini, R. (2019). O CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL E O ESPAÇO DE ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO LGBT. *Interfaces Científicas-Humanas e Sociais*, 8(2), 171-184.
- Gualtieri, M. (2010). *Lesbian Broadway: American Theatre and Culture, 1920-1945*.
- Guerreiro, M., & Quadrio, M. P. (2005). André Murraças e Miguel Abreu: a invenção do “actor T”: teatro de género em Portugal. *Sinais de Cena*, 35-44.
- Hmida, K. (2022). *De queimas, linchamentos e tortura: A perseguição aos marginalizados no teatro santareniano* (Master's thesis, Universidade de Lisboa (Portugal)).
- Iacobute, R. (2019). Independent Theatre as a Manifestation of Identity. Study Case: Minorities' Theatre. *Colocvii teatrale*, (27), 221-234.
- ILGA. (2023). *Criminalisation of consensual same-sex sexual acts*. Ilga.org. <https://database.ilga.org/criminalisation-consensual-same-sex-sexual-acts>
- ILGA-Europe. (2024). *Rainbow Map*. Rainbow Map. <https://rainbowmap.ilga-europe.org/>

- ILGA Portugal. (2024, April 30). <https://ilga-portugal.pt/eventos/alp24/>
- ILGA Portugal. (2023). *Observatório da Discriminação contra Pessoas LGBTI+ em Portugal — Relatório Anual 2020-2022*. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género / ILGA Portugal. https://ilga-portugal.pt/files/uploads/2023/10/F_Relatorio-Observatorio-Discriminacao-Contra-Pessoas-LGBTI-2020-2022.pdf
- ILGA Portugal. (s.d.). Sufragistas, Caminheiras, Moças...
- International Commission of Jurists. (2007). *Yogyakarta Principles: Principles on the application of international human rights law in relation to sexual orientation and gender identity*.
- Já Marchavas. (s.d.). *Cronologia Movimento LGBTQIA+ (Portugal) - Já Marchavas*. Acesso em 13 de junho de 2025, de <https://jamarchavas.pt/cronologia-movimento-lgbtqia-portugal/>
- Jussila, U.-T. (2020). *IN/VISIBILITY, queer(ing) photography* (Dissertação de Mestrado). Aalto University School of Arts, Design and Architecture.
- Keller, K. (1991). *Review of National Gay and Lesbian Theater Festival*. *Theatre Journal*, 43(2), 239–244. <https://www.jstor.org/stable/3208221>
- Larangeira, B. T. (2023). A importância da representatividade lésbica no teatro: desconstruindo estereótipos e rompendo com o apagamento histórico.
- Laurie, A. J. (2009). Introduction: A History of “Lesbian History.” *Journal of Lesbian Studies*, 13(4), 349–361. <https://doi.org/10.1080/10894160903048015>
- Liesch, S. (2024). *A brief history of butch and femme: Living gender outside the binary*. Gender Justice Project. <https://genderjusticeproject.org/lgbtqia/2024/4/23/a-brief-history-of-butch-and-femme-living-gender-outside-the-binary>
- Macedo, M. S. S. R. (2021a). *Imagem queer entre a fotografia e o teatro: análise de três casos de estudo do Brasil e Portugal* (Master's thesis, Universidade de Lisboa (Portugal)).
- Macedo, M. S. S. R. (2021b). As mulheres lésbicas no teatro brasileiro. In *Diversidade sexual, étnico-racial e de gênero: saberes plurais e resistências*. (Vol. 1). Realize editora.
- Magnusson, E., & Marecek, J. (2015). *Doing interview-based qualitative research: A learner's guide*. Swarthmore College. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107449893.001>
- Malik, M. (2019). Change in Attitude towards LGBT Community by Using Theatre.
- Mark, J. J. (2021, junho 10). *Safo de Lesbos*. Enciclopédia Da História Mundial. <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-13155/safo-de-lesbos/>
- Maroy, C. (1997). A análise qualitativa de entrevistas. In L. Albarello, F. Digneffe, J.-P. Hiernaux, C. Maroy, D. Ruquoy & P. Saint-Georges (Orgs.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (pp. 117–155). Lisboa: Gradiva.
- Martiniello, M. (2020). Preface. In Desille, A., & Nikielska-Sekula, K. (Eds.), *Visual methodology in migration studies: New possibilities, theoretical implications, and ethical questions* (pp. xx–xx). Springer Nature.
- Mazaro, J. L., & Cardin, V. S. G. (2023). A cultura como um direito da personalidade: visibilidade e representatividade das identidades LGBTQIAPN+. *REVISTA QUAESTIO IURIS*, 16(4), 2119-2141.
- Mendelsohn, D. (2015, March 9). *How Gay Was Sappho?* The New Yorker; The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2015/03/16/girl-interrupted>
- Moreno, N. (2002). A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. *Sala Preta*, 2, 310-317.

- Murraças, A. (2024). Um outro teatro? A presença *queer* no Museu Nacional do Teatro e da Dança. *Sinais de Cena*, 3a série(3). <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3>
- Nações Unidas. (2019, maio 15). *ONU lança estudo inovador sobre felicidade e qualidade de vida das pessoas Lgbti*. ONU News. <https://news.un.org/pt/story/2019/05/1672271>
- Nações Unidas. (2024, maio 17). *ONU destaca avanços e desafios no Dia Internacional contra a Homofobia, Bifobia e Transfobia*. ONU News. <https://news.un.org/pt/story/2024/05/1831761>
- observatório de educação lgbt • rede ex aequo – associação de jovens lgbti e apoiantes. (s.d.). *Rea.pt*. Acesso em 13 de junho de 2025, de <https://rea.pt/educacao/observatorio>
- ODS Portugal. (s.d.). *Objetivo 10: Reduzir as desigualdades*. Consultado a 22 de setembro de 2025, , em <https://ods.pt/objectivos/10-reduzir-as-desigualdades/>
- Oliveira, É. C. S., & de Fátima Araújo, M. (2010). Violência contra a mulher e teatro do oprimido: um diálogo inicial. *Revista de Psicologia da UNESP*, 9(2), 105-114.
- Oliveira, M. F. P. (2022). *O Teatro, Uma Arte de Causas: O Caso “Monólogos da Vagina”* (Master's thesis, ISCTE-Instituto Universitario de Lisboa (Portugal)).
- ONU. (2015, Setembro). *Ending violence and discrimination against lesbian, gay, bisexual, transgender and intersex people*. In https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/Discrimination/Joint_LGBTI_Statement_ENG.PDF
- Ormand, K. (2003). Oedipus the Queen: cross-gendering without drag. *Theatre Journal*, 55(1), 1-28.
- Pavis, P. (1998). Do We Have to Know Who We Do Theatre for?, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 3:1, 82-86, DOI: 10.1080/13528165.1998.1087159
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro* (J. Guinsburg & M. L. Pereira, Dir. trad., 3ª ed.). Perspectiva.
- Pereira, I. T. (2025, maio 21). *Direitos LGBTQ+: Estes são os países da UE mais e menos progressistas*. Euronews; Euronews.com. <https://pt.euronews.com/my-europe/2025/05/21/quais-sao-os-paises-europeus-mais-e-menos-progressistas-no-que-diz-respeito-aos-direitos-l>
- PÚBLICO. (2025, abril 14). *Hungria altera a Constituição para restringir marchas de Orgulho LGBT*. PÚBLICO; Público. <https://www.publico.pt/2025/04/14/mundo/noticia/hungria-altera-constituicao-restringir-marchas-orgulho-lgbt-2129771>
- Queer Lisboa e Queer Porto - Os Festivais - Festival QUEER*. (s.d.). *Queerlisboa.pt*. Consultado a 20 de junho de 2025, de <https://queerlisboa.pt/pt/os-festivais/queer-lisboa-e-queer-porto>
- Conselho da Europa (2014) *Quem somos - O Conselho da Europa em resumo* - *www.coe.int*. <https://www.coe.int/pt/web/about-us>
- Quivy, R., & Van Campenhoudt, L. (2005). *Manual de investigação em ciências sociais* (4.ª ed.). Lisboa: Gradiva.
- Ramalho, N. & Santos de Menezes, M. (2022). O Enquadramento Jurídico dos Crimes de Ódio contra Pessoas LGBTI+. Em S. P. Saleiro (Org.), *Estudo nacional sobre as necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais* (pp. 165-228). Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. https://www.cig.gov.pt/documentacao/estudo_lgbti.pdf
- Ranheim, K. (2023). Redefining Anger for Sexual and Gender Minorities Using Art as a Visual Voice. *Expressive Therapies Capstone Theses*. 743. https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/743

- rede ex aequo – associação de jovens lgbti e apoiantes*. (s.d.). *quem somos* • Rea.pt. Acesso em 13 de junho de 2025, de <https://rea.pt/apresentacao>
- Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados, (2016). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32016R0679>
- Romano, L. R. V. (2009). *De quem é esse corpo? – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo* (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo).
- Ruquoy, D. (1997). Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In L. Albarello, F. Digneffe, J.-P. Hiernaux, C. Maroy, D. Ruquoy & P. Saint-Georges (Orgs.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (pp. 84–116). Lisboa: Gradiva.
- Saleiro, S. P. (2022 [2021]). The Portuguese Rainbow: LGBTQI+ Rights and Experiences, Portuguese Journal of Social Science. Volume 20, Number 3, pp. 111-116
- Saleiro, S. P. (2022). Discriminação em função da Orientação Sexual, Identidade e Expressão de Género e Características Sexuais e Necessidades das Pessoas LGBTI+. Em S. P. Saleiro (Org.), *Estudo nacional sobre as necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais* (pp. 47-157). Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. https://www.cig.gov.pt/documentacao/estudo_lgbti.pdf
- Saleiro, S. P. & Ramalho, N. (2022). Discriminação e vitimização em função da Orientação Sexual, Identidade e Expressão de Género e Características Sexuais e Necessidades das pessoas LGBTI+: Principais Conclusões e Recomendações para as Políticas Públicas. Em S. P. Saleiro (Org.), *Estudo nacional sobre as necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais* (pp. 235-246). Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. https://www.cig.gov.pt/documentacao/estudo_lgbti.pdf
- Schanke, R. A., & Marra, K. (1998). *Passing Performances: Queer Readings of Leading Players in American Theater History*. University of Michigan Press.
- Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Third edition. Routledge.
- Shevtsova, M. (1993). Minority/Dominant Culture in the Theatre (With Special Reference to Bakhtin and Bourdieu). *Sydney Studies in Society and Culture*, 9.
- Schiappa, B. (2023). Sexualidade (s) nas artes e desconstrução de géneros, como as relacionar? Uma abordagem a partir da, e direcionada para a desconstrução dos géneros na versão cénica de A casa de Bernarda Alba, de João Garcia Miguel. *Pontos de Interrogação–Revista de Crítica Cultural*, 13(3), 55-70.
- Schildcrout, J. (2014). *Murder Most Queer: The Homicidal Homosexual in the American Theater*. University of Michigan Press.
- Silva, M. A. (2017). Fernando Curopos, *Queer (s) périphérique (s)*. Représentation de l’homosexualité au Portugal (1974-2014), Paris, L’Harmattan/2016. *Colóquio Letras*, (196), 266-268.
- Silva, A. S., Babo, E. P., & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: Contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, 105-124.
- Soeiro, J. (2021). O teatro não chega? Uma reflexão sobre arte, inclusão e transformação política. In L. Pinto, J. Palinhos & I. Cabral (Eds.), *Arte inclusiva? Quem inclui quem?* (pp. 81–93). CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking*. Oxford, UK: Oxford University Press

- United Nations Human Rights Office of the High Commissioner. (2022). *Online exhibition catalogue: Minority artists* <https://www.ohchr.org/sites/default/files/documents/issues/minorities/2022-11-03/ONLINE-Exhibition-Catalogue-Minority-Artists.pdf>
- Vicinus, M. (2012). The History of Lesbian History. *Feminist Studies*, 38(3), 566–596. <https://doi.org/10.1353/fem.2012.0043>
- Wang, W. (2014). Lesbianism and Lesbian Theatre. *Comparative Literature: East & West*, 20(1), 113-123.
- Wernick, L. J., Kulick, A., & Woodford, M. R. (2014). How theater within a transformative organizing framework cultivates individual and collective empowerment among LGBTQ youth. *Journal of Community Psychology*, 42(7), 838-853.
- Zebracki, M. (2020) Public art, sexuality, and critical pedagogy, *Journal of Geography in Higher Education*, 44:2, 265-284, DOI: 10.1080/03098265.2019.1661365

Anexos

Anexo A: Guião da entrevista à atriz e criadora, Sónia Baptista

Percurso da entrevistada

- Como e quando é que começou o seu percurso no teatro, enquanto atriz e encenadora? E qual o seu percurso até à atualidade?
- Como se posiciona relativamente ao papel da arte, e mais especificamente do teatro, em causas sociais?
- Acha importante que as suas peças, ou aquelas em que entra, tenham uma temática relevante socialmente? Em que outras peças participou que tivessem essa preocupação e quais as temáticas abordadas?
- Sente que tem a liberdade para abordar, na sua criação artística, qualquer temática, mesmo as consideradas mais polémicas? Já teve algum episódio de não aceitação/censura? Por parte de quem?
- Esta foi a sua primeira peça sobre a vivência lésbica? Se não, quais as experiências anteriores?

Background da peça

- Como é que surgiu a ideia de criar esta peça, já tendo em conta que fará parte de uma trilogia?
- O nome *Dykes on Ice* para título da peça surgiu como e porquê?
- Qual foi a razão para ser falada de uma carrinha de gelados e de patinar no gelo?
- Houve alguma inspiração para a escrita desta peça e criação artística, enquanto encenadora e atriz?
- Quais as motivações para a apresentação/criação desta peça?
- Na sua entrevista no *CoffeePaste* e na sinopse disse que estava cansada de ser uma coisa política. Ainda assim, acredita que o teatro pode ter uma função política também, sendo um teatro de causas? Em que sentido?
- Segundo o site do TBA, “Dykes on Ice parte de uma investigação sobre a vivência lésbica-sáfica”, em que moldes é que foi feita essa investigação?
- Segundo o site do TBA também, a peça foi cocriada com Joana Levi, como surgiu e funcionou essa cocriação?
- Como surgiu a possibilidade de a peça ser apresentada no TBA? E qual foi a importância, para si, de ser apresentada nesse local?
- Existiram associações que tenham tido impacto na criação e/ou divulgação da peça? Houve, por exemplo, alguma ligação com associações representativa das pessoas lésbicas, como o Clube Safo, na criação ou na divulgação da peça?

Conteúdo da peça

- Qual a sua posição acerca da relação entre a sua vida pessoal e artística? Qual a influência da sua vida pessoal na sua arte? Neste caso, a peça pode, então, ser considerada algo quase autobiográfico?
- Considera que este espetáculo é, então, na mesma uma peça de teatro, ou que pode roçar a performance?
- Ao contar a história da descoberta da sua sexualidade, estava a falar como sendo a sua história verídica, nesse sentido de não se separar da sua vida pessoal? E qual era o propósito desse segmento da peça?
- Qual foi a razão para existir, de vez em quando, também menções a questões da cultura brasileira? Pode ter a ver com a nacionalidade/experiência da outra atriz?
- Como surgiu a ideia de escrever com repetições, como a expressão “safa” ou “Será que eu sou lésbica porque (...)”? Isto tem de vir de algum lado...”? E qual era o efeito a que se esperava chegar?
- Qual o propósito da opção pela utilização de humor absurdo, ironia ou sarcasmo e etc., para falar e apresentar factos, mesmo que de acontecimentos bastante sérios?
- E relativamente à referência a elementos da cultura e arte pop, como a Elsa do *Frozen* ou a Taylor Swift, logo no início do espetáculo, qual foi a razão por detrás dessa escolha?
- Em relação à cena dos *merkings*, quão improvida essa parte foi, uma vez que praticamente não consta no guião e havia uma certa interação com o público?
- O que representa a cena relativa à terapia de conversão/reafirmção? É suposto querer representar o que não gostamos para reafirmar que não gostamos daquilo, de facto, ou é uma clara alusão às “terapias” que só foram criminalizadas em 2023?
- Que outros momentos históricos sentiu que tinham mesmo de ser mencionados no guião da peça? E referências sáficas (filmes, livros, séries, novelas)?

Outros/as protagonistas da peça

- Quais foram os motivos por detrás das escolhas da Joana Levi e do Bruno Soares Nogueira como sua e seu companheiro de palco?
- Os outros dois atores em palco estavam a representar personagens ou partes de si próprios, já que existe uma utilização dos seus nomes próprios?

Cenários e relação com outros/as profissionais na (co)criação

- Como surgiu a escolha dos profissionais que fariam parte da produção? Era, de algum modo, importante que fizessem parte da comunidade?
- Como surgiu toda a decisão dos cenários e adereços (seja o projetor com imagens, o pequeno retângulo de gelo, a boneca insuflável)? Que preocupação presidiu à sua escolha?
- Qual foi a decisão e estratégia criativa por detrás do final da peça, com o grande insuflável no fundo do palco?

- E a escolha dos figurinos como surgiu?
- E inclusive a decisão de mostrarem a zona da vulva foi tomada por que motivo?

Público

- Tinha expectativas, no que toca à reação do público? Que efeitos é que achava que a peça poderia ter?

- Sentiu que essas expectativas foram cumpridas? E de que forma é que conseguiu, com a sua equipa, perceber isso?

- Considera que os códigos na dramaturgia estavam todos claros para o público que assistiu à peça? Ou seja, todas as coisas que falava, as posições no palco e etc.?

- Na pré-estreia, como achava que seria o público que ia assistir à peça?

- Como descreveria o tipo de público que efetivamente assistiu à peça?

- Sentiu que existiu um impacto da peça e da sua temática através da comunicação social?

- E nas redes sociais? Acredita que a peça e a temática suscitaram reações nas redes sociais, como Instagram? De que tipo?

Balanço da peça

- Que balanço geral faria, então, em relação à peça em termos artísticos e em termos sociais?

- Acredita que a sua peça pode ser representativa da minoria lésbica? Acredita que contribuiu para a visibilidade ou aceitação lésbica?

- Como vê o atual panorama, nacional e internacional, para a abordagem artística de temas que possam ser considerados polémicos?

- Há alguma coisa de que não tenhamos falado que considera importante mencionar para o meu trabalho?

Anexo B: Guião geral de entrevistas à restante equipa de produção

Caraterização da pessoa entrevistada:

Género:

Profissão:

Função na peça:

Percurso do/a entrevistado/a

- Como e quando é que começou o seu percurso no teatro? E qual o seu percurso até à atualidade?
- Como se posiciona relativamente ao papel da arte, e mais especificamente do teatro, em causas sociais?
- Acha importante que as peças em que participa tenham uma temática relevante socialmente? Já participou noutras peças que tivessem essa preocupação e quais as temáticas abordadas?
- Esta foi a sua primeira peça sobre a vivência lésbica? Se não, quais as experiências anteriores?
- Como surgiu a sua participação na peça *Dykes on Ice* e como foi a colaboração com Sónia Baptista?

Processos de decisão sobre a peça

- Que mensagem queria passar com a peça?
- Quais as intenções ou preocupações?
- Qual o processo de tomada de decisões em relação à peça (cenários, luzes, som)? Como e com quem foram tomadas?
- E que inspirações teve, aquando da tomada dessas decisões? E motivações?

Público da peça

- Tinha expectativas, no que toca à reação do público? Que efeitos é que achava que a peça poderia ter?
- Sentiu que essas expectativas foram cumpridas? E de que forma é que conseguiu, com o resto da sua equipa, perceber isso?
- Na pré-estreia, como achava que seria o público que ia assistir à peça em termos de perfil social?
- E como descreveria o tipo de público que efetivamente assistiu à peça em termos de perfil social?
- Como avalia a cobertura da peça pela comunicação social? Acha que teve impacto e, nomeadamente, a nível da temática?
- E como avalia o impacto da peça e da temática nas redes sociais, como o Instagram? Se houve reações, de que tipo?

Balanço da peça

- Que balanço geral faria, então, em relação à peça em termos artísticos e em termos sociais?
- Acredita que a peça pode ser representativa da minoria lésbica? Acredita que contribuiu para a visibilidade ou aceitação lésbica?
- Como vê o atual panorama, nacional e internacional, para a abordagem artística de temas que possam ser considerados polémicos?
- Há alguma coisa de que não tenhamos falado que considera importante mencionar para o meu trabalho?

Anexo C: Consentimento informado enviado às pessoas entrevistadas

CONSENTIMENTO INFORMADO

O presente estudo surge no âmbito da dissertação «Teatro e Representatividade: o caso da peça “Dykes on Ice”», a ser desenvolvido no **Iscte – Instituto Universitário de Lisboa** para obtenção do grau de Mestre em Estudos e Gestão da Cultura, pela aluna Raquel Carmo, com orientação da Professora Sandra Saleiro.

O estudo tem por objetivo a realização de uma investigação sobre a representatividade lésbica no teatro. A sua participação no estudo, que será muito valorizada, irá contribuir para o avanço do conhecimento neste domínio da ciência e consiste numa entrevista com duração prevista entre 60 a 90 minutos.

O Iscte é o responsável pelo tratamento dos seus dados pessoais, recolhidos e tratados exclusivamente para as finalidades do estudo, tendo como base legal o seu consentimento expresso no art. 6º sobre tratamento de dados não sensíveis do Regulamento Geral de Proteção de Dados. É de sublinhar ainda que deverá ter consciência de que o anonimato poderá não ser assegurado no presente estudo.

Poderá contactar a responsável pelo estudo, Raquel Carmo (raquel.carmo@gmail.com ou rldco@iscte-iul.pt), caso pretenda esclarecer uma dúvida, partilhar algum comentário ou exercer os seus direitos relativos ao tratamento dos seus dados pessoais. Poderá utilizar o contacto indicado para solicitar o acesso, a retificação, o apagamento ou a limitação do tratamento dos seus dados pessoais.

A participação no estudo é estritamente **voluntária**: pode escolher livremente participar ou não participar. Se tiver escolhido participar, pode interromper a participação e retirar o consentimento para o tratamento dos seus dados pessoais em qualquer momento, sem ter de prestar qualquer justificação. A retirada de consentimento não afeta a legalidade dos tratamentos anteriormente efetuados com base no consentimento prestado.

Os seus dados pessoais serão conservados volvidos cinco anos desde a submissão final da dissertação, após os quais serão destruídos.

O Iscte não divulga ou partilha com terceiros a informação relativa aos seus dados pessoais. O Iscte tem um Encarregado de Proteção de Dados, contactável através do email dpo@iscte-iul.pt. Caso considere necessário tem ainda o direito de apresentar reclamação à autoridade de controlo competente – Comissão Nacional de Proteção de Dados.

Declaro ter compreendido os objetivos de quanto me foi proposto e explicado pela investigadora, ter-me sido dada oportunidade de fazer todas as perguntas sobre o presente estudo e para todas elas ter obtido resposta esclarecedora. **Aceito** participar no estudo e consinto que os meus dados pessoais sejam utilizados de acordo com a informações que me foram disponibilizadas.

Sim ☐ Não ☐

Nome: _____

Assinatura: _____

_____, ____/____/____

88

